



موقف الفاوون

ماذا لو تحول العرب إلى أيسلنديين؟

أيسلندا دُويلة أوروبية عدد سكانها أكثر بقليل من 300 ألف نسمة. معدل قراءة الفرد فيها 11 كتاباً في العام. دور نشرها تطبع سنوياً 2,5 مليون نسخة. في المقابل، العرب تجاوزوا الـ360 مليون نسمة، أي أن عددهم يفوق عدد الأيسلنديين بأكثر من ألف ضعف. لكن معدل قراءة الفرد العربي يُقاس بالأسطر لا بالكتب، ربما 3 إلى 5 أسطر في العام... ولن نتابع أكثر كي لا نزيد نسبة الإحباط، خصوصاً أننا في أجواء الربيع العربي. بل على العكس من ذلك تماماً، سنتفاءل ونتخيل حصول معجزة كبرى حوّلت العرب إلى أيسلنديين بإغماضة عين... فماذا سيحصل عندئذ؟ ولنُجِب عن هذا السؤال بالأرقام:

الـ360 مليون عربي - بعد تحولهم أيسلنديين - سيقراءون حوالي 4 مليارات كتاب في السنة! وإذا افترضنا أن سعر الكتاب الواحد 10 دولارات فإن مبيعات الكتب العربية ستكون 40 مليار دولار! ولنُقَسِّم هذا المبلغ على الـ2000 كاتب عربي من مؤلفي الكتب الناشطين الآن في الساحة الثقافية... النتيجة كالآتي:

20 مليون دولار لكل كاتب عربي سنوياً!

واو! الكتاب العرب إذاً لن يضطروا بعد اليوم إلى مديح وتعداد جميع أسماء مسؤولي المنابر في كل مقال كي ينشروا لهم، بل لن يضطروا إلى مديح الحكام من أجل عطايهم، وسيرفضون «جائزة القذافي لحقوق الإنسان» (باستثناء جابر عصفور لأنه قَبِلَها «من أجل الشعب الليبي» كما صرّح مؤخراً)، ولن يشرشوا أنفسهم بالتقدم إلى جائزة «حك لي لأحك لك» أو «سمسر لي لأسمسر لك» مثل جائزة «بوكر الإمارات» من أجل الخمسين ألف دولار التي تُمنح للفائز.

لكن الكتاب العرب أيضاً لن يركبوا الباصات بعد اليوم، لأن كلاً منهم سيشترى سيارة «ليموزين»، ولن يسكنوا في الأحياء الشعبية بل في قصور مغلقة، ولن يمشوا في الشارع إلا وهم مطوّقون بالحرس، وسيرفضون مقابلة قرائهم أو حتى الرد على أسئلتهم بالإيميل...

وهكذا سيشعر القراء العرب بالإحباط، ثم يبدأ نكوصهم عن القراءة، ورويداً رويداً سيكفون عن كونهم أيسلنديين، وسيعودون إلى سابق عهدهم عرباً لا يقرأون ولا يشترون الكتب...

وهكذا سيعود الكتاب العرب إلى سابق فقرهم وباصاتهم وأحيائهم الشعبية... طباعة كتبهم من جيوبهم الفارغة.

خطوط منير
الشعراني.

إسماعيل أدهم الناقد المنسي





ماهر شرف الدين

لحظة وفاة الدكاتاتور

حلقة خامسة

العربي الاشتراكي المؤكد والدفاع عنه... من دون أن نفهم - نحن الأطفال آنذاك - كلمة واحدة من هذه الجملة العجيبة التي ترفض ذاكرتي إلى اليوم نسيانها.

وفي الحصة الأولى من الدورة التدريبية تلك، وبعدما عدّد لنا المعلم (الفاضب بلا سبب نعرفه) الألوانّ الأساسية الثلاثة في الرسم، طلب من كل واحد منا أن يرسم سيّارة. وقد كان ذلك مثيراً لنا نحن الأطفال الفقراء الذين لا نعرف من وسائل النقل إلا الباصات المزدحمة. ولم تكّ قضبي بضغ دقائق على شروعا في الرسم حتى جَنَّ جنون الأستاذ على صديقتي رنده التي تجلس بجانيي لأنها رسمت السيّارة وهي تطير. ضربها على وجهها بكل قوّته، ثم طردها من الصف وهو يصيح: «السيّارة تطير يا حمارة!»

ومثل جميع الأطفال الذين كانوا معي في الصف، شعرت بالربح. ويسبب ذلك رحت أغثّق في لون الأرض تحت السيّارة، وألصقتها أكثر فأكثر بالدواليب حتى لا يظن الأستاذ أنها تطير. وبقيت على هذه الحال أغثّق وأغثّق في لون الأرض حتى تآكل القسم السفلي من الدواليب. فإنّ بالأستاذ يصرخ بي غاضباً: «أنت أجنّش منها، هي تطير السيّارة في الهواء، وأنت تفرّز دواليبها في الوحل». ثم انهال عليّ بالضرب وطردي.

مدرسة رائد الفضاء محمد فارس: كانت لهجة الأستاذ حسن الساحلية ما تزال غريبة علينا؛ نحن الصّبية الذين لبسنا للتوّ البدلة العسكرية المفروضة كلباس رسمي على طلاب المرحلتين الإعدادية والثانوية في سوريا، وانتسبنا حكماً إلى «اتحاد شيبة الثورة» وهي المنظمة التي تلي منظمة «طلائع البعث» والتي على طلاب الإعدادية والثانوية الانخراط فيها بشكل إلزامي، وقد أسسها أيضاً حافظ الأسد سنة 1968 وأصدر مرسومها التشريعي سنة 1970.

وقد أفلح الأستاذ حسن في بثّ الربح في قلوبنا منذ البداية، «حزب البعث» - وبيش كل دائم - قضيب رمان يظّل يلوّح به طوال الحصة، في الهواء عندما يكون رائقاً يشرح الدرس، وعلى أجسادنا ورؤوسنا عندما يغضب وبلا أي رحمة. وقد خبرنا في

في هذه الجلسة في مبنى المفوضيّة «استجوبوا» زينب قبلي. سألوها أسئلة بعضها مطابق للأسئلة التي حضّروها لي، وكالعادة، ليكتشفوا نسبة الصدق في ما نقوله. والحقيقة أنني مع توالي الجلسات بثّ أقل حساسية تجاه هذه المسألة، خصوصاً أنني اقتنعتُ بضرورة ما يقومون به وأنا أشاهد الطوابير البشرية اللانهائية التي قدّمت طلبات لجوء.

لم تعد الأسئلة المبطنّة و«الملفومة» هي ما تُثيرني في تلك الجلسات، بل على العكس تماماً، بات ما يثيرني هو تلك الأسئلة البسيطة المامشية التي لا قيمة لها في تحديد «مستقبلي»، والتي كنت أشعر أنها ترشّ لا على التعيين بين الأسئلة المجهمة بغرض التمويه.

فقد كان من مزايا تلك الأسئلة البسيطة أنها تستحضر مراحل بعيدة تركتها الذاكرة للغباء والنسيان. ومن بين تلك الأسئلة سؤال عن أسماء المدارس التي تعلّمتُ فيها، وقد تذكّرتها جميعاً: مدرسة الشهيد سليمان القلو (الابتدائية)، مدرسة رائد الفضاء محمد فارس (الإعدادية)، مدرسة التحرير (الثانوية).

وكم تفتّيت لو أن الوظيفة الجديدة، التي أنقّجها للمرّة الأولى، استطردت في سؤالي عن تلك المرحلة المهمة من عمري، لكنها للأسف لم تفعل. وبالطبع لو أنها فعلت فهي - بحكم عملها - لن تسألني إلا عن الجانب المظلم والعنيف. فما الذي كنت سأحكيه لها لو أنها سألتني حقاً؟

ربما كنت سأختار لكل مدرسة من تلك المدارس الثلاث حكاية أُلّ بها عُقدة من عُقد تلك السيرة التي بطلّما العنف، والتي سمحت لشاب مثلي ما زال في مطلع حياته لأن يدعي سيرة يرويجا.

مدرسة الشهيد سليمان القلو: كنت في السابعة من عمري عندما اشتركتُ في دورة مدرسية للرسم خاصة بـ«منظمة طلائع البعث»، وهي منظمة أيديولوجية خاصة بالأطفال أسّسها حافظ الأسد سنة 1974 لتحضير جميع أطفال سوريا لدخول «حزب البعث»، وأذكر أننا كنا قبل (وبعد) أداء أي نشاط مدرسي، نردّد عبارة «مستعداً دائماً. رداً على قول المشرف أو المعلم لنا: «رفيقي الطليعي، كن مستعداً دائماً لبناء المجتمع



شوقي عبد الأمير

القوميّة... وبهذا تكون دول المثلث، أي دول القمع والاستبداد، ثلاثية الزوايا أهمّها زاوية السلطة الحاكمة وعلى جانبيها الانتماءان الديني والقومي.

في هذا الإطار يبقى الشعب وسط هذه الأضلاع الثلاثة، وبين أسنان هذه الزوايا الثلاث، محصوراً محكوماً بسلطاتها التي تتقاسمه دون وجود سلطة تمثيلية حقيقية تُعبر عنه، ومن هنا نجد مشهد «دول المثلث»، أي دول الاستبداد، قائماً على هيمنة أكبر السلطات الحاكمة والممثلة بالزاوية المحورية، تشاركها سلطتان أقلّ منها ممثلتان بالانتمائين الديني والقومي في إحكام القبضة على شعب لا سلطة له.

ولأنّ أغلب الدول العربية تعيش في هذا الشكل الهندسي للمصير والذي أسمّيه «المثلث»، فقد اندفعت شعوبها إلى إحداث الانفجار التاريخي الذي عُرف بـ«ربيع العرب»، وهو ما تعيشه جميع الشعوب العربية اليوم، وإن بدرجات متفاوتة.

لقد نجحت بعض الدول العربية في تمهيش سلطة الحاكم المطلق، أي في تطعيم المثلث وكسر معادلة الزاوية المطلقة، لكنها تركتها دون إعادة تركيب هندسية جديدة للمصير، فظلت القوى النائرة المتمردة والتي قادت هذا الانقلاب العظيم تغلي وتصطرع في خضمّ تحولاتيّ يشبه الدوّامة، ما أعطى صورة هندسية جديدة لحال هذه الدول هي أشبه بالدائرة التي يرسمها صراع داخلي يأخذ أحياناً شكل الحلقة المفرغة يدور فيها على نفسه بحثاً عن مخرج جديد يمنح للكيان هندسة جديدة غير موجودة حتى الآن.

وهذا ما يجري اليوم في الدول التي أسقطت زوايا المحور في تشكيلاتها القديمة دون أن تصل إلى الشكل الجديد، وكذلك الحال داخل الدول التي ما زالت تُصارع لإسقاط زوايا المحور فيها. وبهذا تكون هذه الدول قد انتقلت من الشكل المثلث (المستبد) إلى الشكل الدائري الذي يبحث في دوامة الصراع عن النموذج الجديد... أي أن هذه الدول العربية انتقلت هندسياً من المثلث إلى الدائرة.

ولكن إلى أين؟ ما هو الشكل الهندسي الجديد المثالي لكي تستعيد هذه الدول توازنها واستقرارها وتتخلص من الدوامة التي انتقلت إليها بعد سقوط المثلث؟ هذا الشكل الجديد يفترض أن تكون للشعب فيه سلطة،

أي زاوية متساوية على الأقل مع زوايا أخرى تشكّل التوازن الهندسي... هذه الزاوية التي تسعى الشعوب لتثبيتها في هياكل دُولها ستُسَمّى «الديموقراطية» لأنها حكم الشعب تعريفاً وتحديداً.

إدأ لا بدّ من إضافة زاوية رابعة متساوية لشكل الدولة الجديدة التي تتبنّى حكم الشعب وتنفه سلطته كاملة، وهنا سننتقل بالضرورة، هندسياً إلى شكل جديد هو

المربع. ففي المربع تتساوى الأضلاع والزوايا ويستقرّ التشكيل الهندسي بأعلى درجاته. دون أن ننسى أن

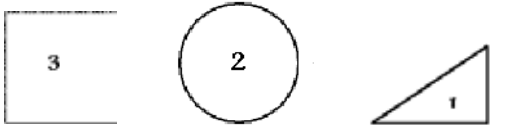
المربع - لدى جميع المسلمين - هو قاعدة العرش السماوي كما جاء في القرآن «ويجعل عرش ربك يومئذ ثمانية»، أي ثمانية أركان هي التي أعطت في الزخرفة العربية الإسلامية شكل المثمن وهو الشكل القائم على تقاطع مربعين.

إدأ دولة المربع ليست فقط دولة التوازن، بل ربما سيمنحها البعض دلالات قدسيّة.

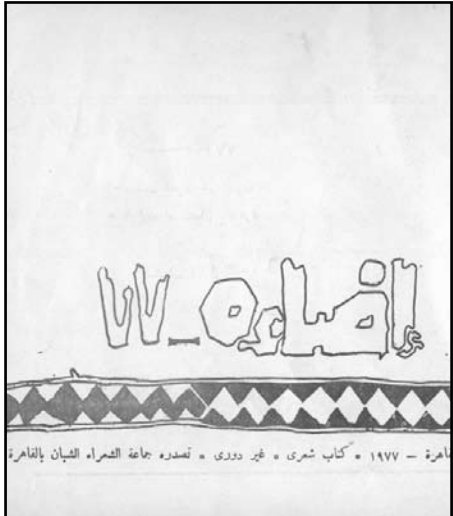
ودولة المربع هذه ستشكّل الرمز الهندسي الجديد لدولة التحرّر والعدالة الاجتماعية؛ الدولة التي تختزن جديداً لم تعرفه جميع الدول العربية من قبل، وهو سلطة الشعب ممثلة بزاويةٍ مُضافّة مُستحدثة هي «الديموقراطية» التي لن تُلغى الزوايا الثلاث الأخرى ولكنها ستتمتع شكلاً جديداً لهندسة المصير.

هكذا إدأ فإنّ الشكل الهندسي ليس مجرد أرقام وخطوط وزوايا تتقاطع، تبتعد أو تقترب دون دلالة عميقة يمكن أن تكشف أدقّ الصور لأعقد الحالات وأكثرها احتداماً.

وهذا ليس غريباً، لأنّ المجرّد في الفلسفة هو أقرب الأشكال إلى الحقيقة، والتجريد تعريّة وتجل في أن واحد... والحقيقة لا شكل لها وتفرّض كل الأشكال. إنه التحول العربي الذي يجرّج من المثلث مروراً بالدائرة التي تدور رحاها اليوم نزوعاً إلى المربع؛ تحول يمكن رسم مسيرته هندسياً كالآتي:



مصطفى عطية



ظهرت مجلة «إضاءة 77» الشعرية سنة 1977 في القاهرة ككتاب غير دوري، على يد مجموعة من الشعراء الشباب، وكان ظهورها على الساحة استجابة لحاجات عذة، أبرزها حاجة جيل جديد من الشعراء الشباب إلى منبر ينشرون فيه أشعارهم، ويعتزون عن رؤاهم الفنية والفكرية، في وقت سُدَّت أمامهم منافذ النشر الحكومية والخاصة، فلجأوا - مثلما لجأ غيرهم - إلى مجلات «الاستنسل» بوصفه الوسيلة الأسير في الطباعة وقتئذ. أيضاً، هم أرادوا نافذة لنشر إبداعات تطرح حساسية جديدة، بعيدة عن الرؤى السائدة المشبعة بروح الستينيات. كذلك، فإن المجلات الحكومية والصحف السيّارة قد وضعت رقابة مسيقة على الأسماء قبل الأشعار، فمعظم هؤلاء الشعراء كانوا مقرّبين من قوى اليسار التي ناكفت نظام أنور السادات.

وُلدت مجلة «إضاءة 77» على أيدي شعراء في العقد الثالث من أعمارهم، يتقدّمهم: حسن طلب، رفعت سلام، طلمي سالم، وهؤلاء كانوا في طليعة النشاط، ومعهم أسماء عديدة منها: أمجد ريان، جمال القصاص، عبد المنعم رمضان، عادل أحمد، محمود نسيم، ماجد يوسف، وليد منير، محمد يوسف، أمجد ناصر، سيد حجاب، كما نشرت المجلة نصوصاً لشعراء من خارج مصر مثل: سيف الرحي، زاهر الغافري، سماء عيسى.

ومناقشة هذه التجربة، تجرّنا إلى مناقشة تجربة الجماعة بشكل عام، ورؤاها الفنية والفكرية، فقد كانت المجلة منبراً للجماعة. وقد تعرّثت لاعتبارات مالية وتنظيمية، رغم استمرارها في الصدور لأكثر من عشرين عاماً، حافلة بالجديد من قصائد الشعراء، والدراسات النقدية المواكبة لإبداعاتهم.

وبداية لا بدّ من الإشارة إلى إشكالية مصطلح «شعر السبعينيات» الذي يحصره البعض في وصف تجربة شعراء السبعينيات، حيث يقرّر أنه «يصلح للتأريخ لظهور مجموعة من الشعراء في لحظة ما»، مثلما ذهبت فاطمة قنديل في كتاب «التناسق في شعر السبعينيات» الصادر لدى «الهيئة العامة لقصور الثقافة» سنة 1999. وإن كانت تقترح صيغة أخرى للمصطلح تسمّى «شعر السبعينيات/ ما بعد السبعينيات» ليتّمن من

خلالها اختبار النصوص الشعرية للشعراء الآخرين. وقد اعتمد هذا الرأي على مناقشة المميّزين من شعراء جيل السبعينيات: حسن طلب، عبد المنعم رمضان، رفعت سلام، طلمي سالم، وكانت المناقشة وفق منهجية التناسق وألياته، وهذا كله لا بأس به، لكن نظل المشكلة في التعميم الذي يتعامل مع جيل السبعينيات الشعري قياساً على عدد مبرز منهم؛ فبينيغي ألا تحلّ جماعة «إضاءة 77» هذا العبء، في حين أنهم تيار من تياراته، ففي الجيل ذاته ثمة من كتب الشعر التقليدي (العمودي) بمنطلقاته الفكرية وبنياته الجمالية ذاتها، وفشّل بهذا الطرح، وثمة أيضاً من انتهج نهج الجبل السابق، جيل الستينيات، برؤاه القومية، وشعره الخطابي الحماسي، مثل: صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطي حجازي، محمد إبراهيم أبو سنة، كمال نشأت، حسن فتح الباب... وكان هؤلاء إبان حقبة السبعينيات يبدعون ويواصلون العطاء. ومن ناحية أخرى، هناك شعراء كانوا على الوعي الجمالي ذاته وتبنّوا رؤى الدائئة، وساهموا في تجديد القصيدة العربية، لكنهم لم ينضموا إلى جماعة «إضاءة 77»، مع أنهم نشروا نصوصاً في مجلّتها، وكانت تجربتهم فريدة في بابها، مثل محمد عفيفي مطر.

وعلى الجانب الآخر، يظل مصطلح شعر السبعينيات مقتصرأ على الحالة الإبداعية في مصر، ولا يشمل الشعراء في أقطار الوطن العربي، وإن تأثر بعضهم بطروحات الإضاءيين، لكن هذه القضية تظل في حاجة إلى مناقشة فاعلة لتكتمل الصورة عن جيل السبعينيات الشعري. وهذا كله، لو أخذنا بفكرة المجالبة في تقسيم الأجيال الشعرية، أما لو تعاملنا مع هؤلاء بوصفهم تياراً شعرياً عبّرت عنه جماعة «إضاءة 77»، فهذا في رأيي أكثر جدوى، لأن مناقشة الأمر عندئذ ستكون محصورة بهذه الجماعة، ومن اتفق مع رؤاها وطروحاتها.

ولا بدّ من الإشارة إلى أن هناك جماعات أخرى ظهرت في توقيت متقارب لمجلة «إضاءة 77»، وأصدرت مجلات مثل مجلة «كتابات» (1979) التي أصدرها رفعت سلام بعد انفصاله عن «إضاءة 77»، وهي كراسة ثقافية غير دورية، صدر منها تسعة أعداد، وضُمّت أشكالاً عديدة غير الشعر، مثل القصة والدراسة النقدية، ويعود لها

السبق في طرح مصطلح «شعر السبعينيات»، ثم مجلة جماعة «أصوات» التي أصدرها عبد المنعم رمضان، ومعه أحمد طه ومحمد سليمان ومحمد عيد، ولم تستمر كثيراً. ومن قبلهما مجلة «سنابل» التي أصدرها محمد عفيفي مطر في مطلع السبعينيات من بلدته كفر الشيخ.

ويبدو أن تجربة «إضاءة 77» كانت سبباً في إصدار مجلات مواكبة أو منافسة، لكنها لم تميّز عنها، بل طرحت المذهبية الأدبية ذاتها، ورُدّدت مقولاتها بشكل أو بآخر. وهذا يعني أن المجلات الخاصة الأخرى لم تطرح مشروعا مختلفا عن حداثة «إضاءة 77»، بقدر ما كانت منفذاً للنشر، أو محاولة إثبات وجود على الساحة، أو الاختلاف مع مؤسسي «إضاءة 77». في حين تقهقرت الحركة النقدية، بجمرة بعض النقاد إلى خارج مصر، مع موجة سفر المصريين إلى الدول النفطية.

في العدد الثاني من المجلة (ديسمبر 1977)، سعى فرسانها إلى تقديم رؤية مغايرة مستقبلية للشعر العربي بشكل عام، يمكن بلورتها في ثلاثة محاور: الأول، تفجير طاقات اللغة اللانمائية: «إن اللغة - بما هي كائن اجتماعي - هي أداتنا الفنية الخاصة، وعلمنا أن نعدم إلى تفجير الإمكانيات اللانمائية لها، من خلال كشف الطواعية الجمالية للكلمات وإملاك ناصيتها، وهي طوعية تنتظر إلى هذه الكلمات أو المفردات اللغوية، على أنها كائنات قابلة - فنياً - لأن تنتظم في سياق من العلاقات الجمالية، تتفاعل وتتأغم فيه مستوياتها الثلاثة الرئيسية: الكلمة بوصفها جرساً موسيقياً، والكلمة بوصفها دلالة اجتماعية، والكلمة بوصفها قابلية تشكيلية أو تركيبية».

الثاني، لحة الشكل والمضمون: فهم ضدّ الثنائية الشائعة القائلة بانفصال الشكل عن المضمون، وهذا يعني أن جماليات الشكل نابعة من رؤية النص، وكلما جدّت الرؤية، تجدّد الشكل: «إن المعنى، وبالتالي المضمون عندنا ليس إلّا مستوى واحداً داخلاً في نسج العلاقات الجمالية، ويتربّث على ذلك أن أية عديدة دوجماطيقية متطرّفة - على صعيد الإبداع أو على صعيد التلقّي - تنته إلى الاجتزاء بهذا المعنى وإبتساره عن نسجه، بهدف إبرازه والتأكيد عليه، إن هي إلا خروج عن دائرة الفن الحقيقي كما نفهمه

نحن وكما نرى أن مرحلتنا التاريخية تقتضيه. فلا جمود لدينا لما يُسمّى بالمعنى أو المضمون مستقلاً عن علاقاته الجمالية وقيمه التشكيلية. بل نحن نرفض مبدئياً - كما أشرنا في مقدّمة العدد الأول - مصطلح (الشكل والمضمون)، من حيث أنه مصطلح - بكل ما يحمله من تراث ثنائي ضارب في القدم - بات غير صالح وغير قادر على مواكبة القصيدة الجديدة بكل ما فيها من قيم تشكيلية وإمكانية بنائية».

الثالث، تطوّر مفهوم دور الأدب: فلم يعد أدباً تريضياً على غرار الشعر الثوري والاجتماعي السائد في حقبتَي الخمسينيات والستينيات، بقدر ما يكون للأدب دور آخر، هو دور ثوري، أساسه تنوير اللغة، وتقديم بناء جمالي جديد: «أما من يبحثون عن المضمون - والمضمون وحده - في نسج القصيدة، متأخاً بأقل مجهود ممكن لفعل التلقّي، عليهم أن يبحثوا عن مثل ذلك المضمون في قصائد أخرى غير تلك التي نكتبها ونريد لها أن تكون. وظننا أن ما سيجدونه ليس بالفن الثوري الحقيقي، فإن هو إلا ضرب من (أدب التريض) قد يكون له دوره وجدواه، ولكنه يختلف عن دور الفن الثوري بالمعنى الذي نراه».

مكتسبات «إضاءة 77»

لقد استطاعت جماعة «إضاءة 77» أن تطرح رؤى جديدة للشعر العربي الحديث، وتقدّم نصوصاً مختلفة عن النصوص السائدة، ما أفضى إلى مكتسبات جديدة في مسيرة الشعر العربي، يمكن رصدھا في ظواهر شعرية جديدة:

١- المفهوم الإيجابي لفكرة التدمير التي هي جوهر الدائئة الشعرية، وتعني حرص الشاعر على مفهوم التجاوز والتغيير عن السابقين وأيضاً المعاصرين له، ونقد التراث بشكل بناء - وليس رفضاً وإنكاراً - وهو ما يعني إعادة قراءة التراث، واستحضار شخصياته وأحداثه، بعيداً عن الرؤى التقليدية، وهو ما جعل النص الشعري حاضراً بقوة في حركة الوعي والتغيير الفكري. وهذا يُسمّى مفهوم التجاوز أو الإضافة الإبداعية والذي كان حاضراً بقوة في تنظيرات المبركة (انظر: «فجوة الدائئة العربية» لمحمود نسيم، إصدارات أكاديمية الفنون، القاهرة، 2005)، الذي كان واعيأ في طرحة وأسلّته، ملتجماً مع المجتمع، مشغولاً بإشكالية النهضة، والتحديث، مثل جيل طه حسين ولطفي السيّد وأحمد أمين وغيرهم.

٢- تحلّص الذات الشاعرة من كونها صوتاً للقبيلة أو السلطان أو المناسبة القومية والاجتماعية، فصارت تُعبّر عن صوتها الخاص، النابع من ذاتيتها وذوبانها مع الحياة والكون (انظر: «الإيهام في شعر الدائئة» لعبد الرحمن محمد القعود، سلسلة عالم المعرفة، 2002)، وإذا تمّ استدعاء التراث أو مناسبة ما، فيكون

ذلك برؤية جديدة تتخطى ما هو تقليدي الرؤية، ليصبح النص تريضياً.

3- التجديد في شكل النص وجمالياته، وتخطّي الأطر التقليدية على مستوى الصورة والرمز والكلمة الموحية، والتعبير المبتكر، وهو نابع من فكرة التدمير بمعطياتها الإيجابية، والرغبة في استكشاف طاقات جديدة للغة، وأيضاً الإبداع في شكل القصيدة عبر تبني مفهوم بنية النص الكلي، والعناية بالحواشي والهوامش والفضاء الكتابي و«بنط» الخط، وتوزيع الكلمة في الفراغ الورقي وغير ذلك، وقد برع الإضاءيون بشكل عام في هذا الأمر، وإن أسرفوا على أنفسهم بالإيهام اللغوي الناتج عن التركيب المتكلف والصورة معقّدة البناء والرموز الملفّزة، واقتربت محاولاتهم إلى حد الهذيان واللامعقول، كما في نصوص حلمي سالم ورفعت سلام وعبد المنعم رمضان... كذلك الإسراف في التقعير اللغوي وحاولت إقامة عالم فكري عبر إكساب الكلمات إبداعات جديدة، فجاءت في جزء منها أشبه بالألاعيب اللغوية كما في تجربة حسن طلب في ديوانه «آية جيم»، وأيضاً مبالغته في التفلسف وإقامة عوالم شعرية على أسس فلسفية كما في ديوانيه «زمن الزبرجد» و«سيرة بنفسج».

ونرصّد في هذا الضمار ما يُسمّى غياب الموضوع، والإمعان في القطيعة مع العالم الخارجي، والانكباب على الذات بهدف «كشف الذات وإضاءتها»، بحسب عبد الرحمن محمد القعود، والواقع هو تجريد النص من الوضوح، وتغميض رسالته، ورفض الفرض الاجتماعي - في تفرّد على القصيدة الخمسينية والستينية - والاقتراب من مفهوم أرنست فيشر بعدم الالتزام في النص، وهو ما نفّاش كثيراً مع مذاهب الدادائية والسوربالية وكتاية اللاوعي. فالحداثيون ضخّموا البعد الكلامي أو العنصر اللغوي وهَمّشوا المضامين أو ما هو خارج الكلام، غير عابئين بأحوال البشر ولا أسئلة التاريخ، فصارت أحداثهم متفحّرة تاريخياً وتوعوياً، عن المشروع التنويري: الدائئة المبركة (انظر: «فجوة الدائئة العربية» لمحمود نسيم، إصدارات أكاديمية الفنون، القاهرة، 2005)، الذي كان واعيأ في طرحة وأسلّته، ملتجماً مع المجتمع، مشغولاً بإشكالية النهضة، والتحديث، مثل جيل طه حسين ولطفي السيّد وأحمد أمين وغيرهم.

٤- غياب المنهجية النقدية الواضحة عن متابعة وتقويم قصيدة الدائئة عموماً، وجماعة «إضاءة 77» خصوصاً، والغريب أن بعضهم نصّب نفسه مبدعاً ومنظراً وناقداً في آن واحد، فجاءت الكتابة النقدية غامضة، تقدّم إلغازاً على إلغاز، فمن الخطأ غياب الناقد الموضوعي الذي يكون عمله أشبه ببنودل الساعة: بين المبدع ومتلقّيه من جهة، وبين المبدع وعالمه الشعري من جهة أخرى.

وقد ساهم غياب النقد الجاد المتابع الواعي لتجربة «إضاءة 77» في عدم إنضاج المسيرة الإبداعية لشعرائها، خاصة أن المناهج النقدية - وقتئذ - كانت لا تزال تراوح ما بين التقليدية في المنهج، والتعلق بشعراء سابقين، يرون أنهم النموذج، ولا نموذج بعده.

وفي الوقت الذي كان الحداثيون يُعنعون في التجريب والتغريب، كان شاعرٌ بحجم أمل دنقل يقدمُ أنموذجاً رائعاً في الكتابة الشعرية المبتكرة والمترّمة بخطاب خالٍ من القموض، عالي الجمال والتوهّج والشاعرية،

وأيضاً كان محمد عفيفي مطر يقدمُ عالماً شعرياً مبتكراً بغاية من الجماليات والرؤى الواعية، النابعة من ثقافة عميقة، ودأب في القراءة، وصير على إنضاج التجربة.

وفي السياق ذاته، كان الجيل الجديد من النقاد العرب منشغلاً بتحديث المناهج النقدية، والخطاب النقدي العربي ككل، عبر التسابق في ترجمة وعرض مناهج الأسلوبية والبنوية والتفكيكية والتناسق وغيرها، وهو ما أبعدهم عن المتابعة الحثيثة لما يقدمه الحداثيون، وعندما ولجوا عالمهم الشعري، كانت مناهجهم تعتني بالشكلية في دراسة النص، خاصة البنيوية والأسلوبية، وهو ما زاد من غرام الحداثيين بالجماليات الشكلانية على حساب التوهّج الشعري، والصدق العالي، والنزول إلى مستوى المتلقي المثقف وليس النخوي المتعالي.

أيضاً، جاء الخطاب النقدي الموابك متأخراً، وعانى من غموض المصطلح (المترجم) ونخبوية الطرح، والتعاطي بشكل جزئي مع الظاهرة وليس ضمن الإطار الكلي لحركة الشعر العربي السبييني، كذلك سيطرة الفردية على المشروعات النقدية، فغابت الأطر الجماعية في العمل، وصار المصطلح يُترجم بمفردات عديدة (انظر: «إشكالية تأصيل الدائئة في الخطاب النقدي العربي المعاصر» لعبد الفني باره، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005)، وهي كلها مُلفرة للمبدع الذي لا يعرف كتبها لأنه لا يمتلك الثقافة النقدية الجديدة، فغابت الأمر أشبه بحوار الطرشان: مبدع ملفز في نصه، وناقد غامض في طرحة، وقارئ بعيد غير عابئ.

ويُسجّل على الخطاب النقدي العربي في هذه الحقبة أيضاً وما بعدها غياب التأصيل لهذا المشروع، وتغيّره عربياً، فقد بَنِيَ على أساس الترجمة والنقل، وعدم قراءة الثقافة الوافدة وفق الأصول الحضارية العربية، ممعناً في الذوبان في الآخر الغرب حيث رأى فيه مركزاً مشعاً بالعلوم والفنون والمذاهب الأدبية والنقدية، بحسب عبد الفني باره.

«جيل بلا أساتذة»؟

لا شك أن تجربة «إضاءة 77»، المجلة والجماعة والتيار، أثارت الكثير من الأسئلة، وحزكت الراكد، وجاءت في زمن كانت الثقافة العربية في مأزق إبداعي وفكري، وتتنازع الشعوب هزيلة 1967، وانتصار 1973 المنقوص، ثم سلام زائف زاد من الفارقة العربية، وسط شعارات سياسية اقتربت من الديهاغوجية، وطروحات فكرية تنوّعت ما بين اليسار القومي والماركسي، واليمين النخبوي والتقليدي، وصعود التيارات الإسلامية، وكان هناك جيل مبدع جديد يحمل حساسية جديدة، ورغبة في التميّز عن سابقيه وصل إلى درجة إنكار الأستاذية أو ما أطلقوا عليه «جيل بلا أساتذة»، وهي مقولة مشكوك في صدقها وواقعيتها.

كما ينبغي قراءة هذه الحقبة من زاوية التطوّر الفني بين ما طرحة شعراؤها نظرياً، وما مارسوه والتزموا به إبداعياً، خصوصاً أن تضجهم الإبداعي جاء متأخراً بعقد لدى البعض وعقدين لدى البعض الآخر. فلا يمكن قراءة هذه الحقبة الإبداعية بمعزل عن السياق الثقافي والسياسي والاجتماعي والذاتي، أو ما يُسمّى القراءة الشاملة للشعر، الراصدة للمتغيّر والراسخ، والجديد والمستملك، والإبداع والتقليد.

مايكوفسكي،

رسم: ديفد ليفاين.

عبد القادر الجنباني

حياته

هناك نقاد، عرب خصوصاً، من لهم جذور ستالينية، يحاولون تصوير مستقبلية مايكوفسكي وكأنها مجرد مغامرة عبارة، أو طيش شباب. مع أن تصويرهم هذا ينم عن جهل مُطلق بوثائق الحقبة وكتابات مايكوفسكي نفسه وسيرته، وهو كذلك تكرار ببغائي مقصود لما جاء في معاجم الستالينية للأدب الروسي؛ معاجم تعتبر تكاد كلها البيروقراطية السوفياتية، بورجوازيًا أو رجعيًا أو رأسماليا، و«المستقبلية» بالذات، تعتبر، في هذه المعاجم، «طفلة المجتمع الرجوازي العفن»!

كان مايكوفسكي في سن الخامسة عشرة، أي عام ١908، عندما انضم إلى الحزب البلشفي. وفي هذه الفترة كان لا يقرأ إلا ماركس والكتابات الثورية، وكان يكره الأدب والشعراء؛ كراهية تستتضي في ما بعد في اختقاره للأسماء الكبيرة. ويسرعان ما اعتُقل بتهمة توزيع منشائر معادية، لكنه أطلق بعد يومين لصفر سنه، وبعد أشهر اعتُقل ثانية، وثالثة وهذه المرة أمضى أشهراً في سجن انفرادي لأنه، وفق ما جاء في سجلات الشرطة آنذاك، كان يجرّس السجناء على التمرّد كلما سمحت له فرصة الذهاب إلى الحمام، المراحيض أو المشي في الرواق. وأطلق سراحه عام ١909 لصفر سنه أيضاً. تخلى بعدها عن السياسة ليدخل معهد الفنون لكي يطوّر موهبته كرسّام. لكن هذا الانتماء إلى الحزب البلشفي كان المدرسة الأولى التي تتلمّ فيها فن التعريض السياسي، وتكوّنت لديه قناعة عميقة لا رجوع عنها بالشيوعية كحل وحيد للمجتمع الروسي. من ناحية أخرى، كما يقول في «سيرته الذاتية»، أراد إبراز الجزء الثاني من شخصيته؛ وجدانيته الفناشية. فحاول أن يكتب شعراً، لكن كل محاولاته باءت بالفشل. وفي عام ١91١، التقى، في المعهد، بعزّاب المستقبلية الروسية، الرسام دافيد برليوك الذي يكره بعشر سنوات. وبعد مشاحنة طلابية، أصبحا صديقين حميمين. وذات يوم، أراد فإنه من السهل جداً أن نقول إن المستقبلية الإيطالية قد أنجبت أخيراً شاعرها الروسي؛ مايكوفسكي! والآن، إلى أمثلة أخرى تُفنّد كتابات الجدلوفيين العرب الأشاوس: بينما انتهت المستقبلية الإيطالية بوقاً

السنة الرابعة



فلاديمير مايكوفسكي؛ المستقبلية بلشفيًا

له برليوك بأنه «شاعر عظيم! ففرح مايكوفسكي بهذا الإطار، رغم أنه استغرب كيف يمكن أن يكون شاعراً عظيماً ولم يكتب قصيدة واحدة! وهكذا تحت توجيهات برليوك الذي عرّفه إلى التيارات الأوروبية الحديثة، أخذ يكتب شعراً، وأشرف برليوك بنفسه على توجيهه شعرياً. في كتابه «سيرتي الذاتية»، لم يذكر مايكوفسكي أي شاعر آخر بفقرة بهذا الطول، وبعبارات تقديرية تصف برليوك بالعظيم و«أستاذي الحقيقي... إنه الرجل الذي صنع مني شاعراً... فرض عليّ كتباً، كان يتحدث وبهيش بلا توقف. لم يدعي أغيب عن نظره. كان يعطيني كل يوم خمسين كوبيكًا حتى أتمكن من مواصلة الكتابة دون أن أجوع». وتأثير برليوك أمر حاسم بحيث أخذ مايكوفسكي أدوات المستقبلية على أنها هي أدوات الشعر الحقيقية. إذًا، لم يكن مايكوفسكي متأثراً بالرمزية، ولم يكتب على غرارها قط. وهذه علامة تميّزه عن سائر شعراء الطليعة الروسية، الذين كانت لهم، بشكل أو آخر، دربة في كتابة الشعر الرمزي، بل تعلموا كتابة الشعر وفق أدوات الشعر الرمزي.

إذًا، كيف يمكن لمايكوفسكي الذي ولدَ شعرياً في رحم المستقبلية، أن يعتبر المستقبلية مجرد شيء عابر! ناهيك عن أن محاضراته تعج بالتأثيرات المستقبلية الإيطالية. فمثلاً، هذا المقطع من محاضراته «كيف تُكتب الأشعار» (١926): «الكلمات. إملاً عنترك باستمرار، إملاً مستودع دماغك بكل أنواع الكلمات، المستجدة، والمُصنّعة... عليك بمعدّات العمل وأدوات العمل. قلم حبر. قلم رصاص. آلة كاتبة، هاتف، دراجة للقيام بجولات على الناشرين، طاولة كتابة منظمة، مظلة للكتابة تحت المطر، مكان مساحته بالضبط بعدد الخطوات التي عليك أن تقوم بها عندما تعمل، صلة بوكالة الصحافة لكي تكون على علم بما يجري، وإلى آخره، بل حتى غليون وسجائر». وإذا صُح أن نقول بأن خليبنيكوف هو الذي أنجب المستقبلانية الروسية، فإنه من السهل جداً أن نقول إن المستقبلية الإيطالية قد أنجبت أخيراً شاعرها الروسي؛ مايكوفسكي! والآن، إلى أمثلة أخرى تُفنّد كتابات الجدلوفيين العرب الأشاوس: بينما انتهت المستقبلية الإيطالية بوقاً

العدد 44 - الخميس 10 تشرين الثاني 2011

العدد 44 - الخميس 10 تشرين الثاني 2011

السنة الرابعة



مستقبلي. لكن هناك من يعترض على ذلك كمؤرّخ المستقبلية فلاديمير ماركوف. على أن البذور الخيثة في رحم البلشفية، بدأت تنمو وتعلو شاكبة من هذا الكره للماضي ومن هذه السيطرة المستقبلية على الفن الثوري، بل حتى المتفتّح الذهن لوناشارسكي، وزير الثقافة الذي كان متعاطفاً معهم، أخذ يشعر بالضيق من شعارات المستقبليين، خصوصاً عندما كتب مايكوفسكي قصيدة - افتتاحية (يجب ألا ننسى أن مايكوفسكي هو أول من ابتكر كتابة افتتاحيات شعرياً) في العدد الثاني (١5 ديسمبر 1918)، تحت عنوان «إنه لمبكرٌ أن نفرح»، يدعو فيها إلى هدم تماثيل الماضي المنتشرة في الساحات، من بينها فتّال «بوشكين وجنرالات الكلاسيكية». فأرسل لوناشارسكي رسالة غاضبة إلى هيئة التحرير جاء فيها: «هة ميزتان في مجلّتكم الشابة ترعيانني، وهما النزعات التدميرية نحو الماضي، ومحاولة التكلم باسم مدرسة معينة وكأنه باسم الدولة... إننا لا نسمح لمئبر رسمي بتقديم كل تراثنا الفني من آدم إلى مايكوفسكي كمجرد مزيلة يجب تدميرها...». ورُدّت المجلة بافتتاحية تُعيّر فيها لوناشارسكي بأنه قارئ ردي، للشعر بما أن نقده لقصيدة مايكوفسكي مبني على فهم حرّفي للغة القصيدة المجازية. وفي الحقيقة إن الموضوع الذي تناولته قصائد مايكوفسكي الصغيرة المنشورة في المجلة («المسيرة اليسارية»، «حقائق مدهشة»، «مع تحيات رفاقية، مايكوفسكي» و«على ذلك الجانب» التي كتبها ردّاً على لوناشارسكي) كان حول ضرورة محاربة «فن الماضي لأن لا فائدة فيه لا للمعامل، ولا لأحياء المدينة العُمّالية، ولا للشوارع، ولا يجزون... لذا يجب أن يُزال!» وفي مقال حول الفن، عظم «ثقتة بالبروليتاريا كطبقة متقدّمة. قادرة على فهم وتقدير فن المستقبليين المتقدّم». وشة مقال للفنان الكبير كازيمير ماليفتش، عنوانه «المعمار، صفة في وجه الفولاذ والكونكريت»، يدعو فيه إلى أسلوب في المعمار ملائم للحياة الحديثة، ورفض الأشكال المتصلبة الشرايين التي كان يتميز بها المعمار اليوناني القديم، كمحطة قطار كازان في موسكو حيث، كما كتب، «تتخل القطارات عندما ترى بأن عليها أن تدخل ماؤى للعجزة!» أما مؤسس مدرسة الشكليين شخولوفسكي، فقد كتب مقالاً يرفض فيه جهود المستقبليين لربط أعمالهم الفنية بالأممية الثالثة، ما دامت وظيفتهم كانت بالضبط لتحرير الشكل من المحتوى. فالفن، كما كتب شخولوفسكي، «كان دائماً متحرّزاً من الحياة، ولونه لم يعكس أبداً لون العلم المرفرف فوق قلعة المدينة... مهما يكن من أمر، فإن نقد الكتاب البروليتاريين الاحتجاجي ضدّ المستقبليين هو الذي انتصر، بل حتى لينين المعروف بذوقه الرديء، للشعر، والذي سرعان ما كان يتام في قراءات مايكوفسكي الشعرية، وقادة الحزب الكبار، كشوفو، عن امتعاضهم من المستقبليين... ونمّ غلق المجلة مطلع عام 19١9. إنّ الوحيد الذي كان نقده أكثر موضوعية هو تروتسكي الذي لأمّ المستقبلية «لأنّها تنطوي على رفض مبالغ فيه للماضي...»، موضحاً: «نحن الماركسيين، نعيش على التقاليد، وكثوريين، لم نكف عن الاعتماد على الماضي... إن قطعة المستقبليين مع الماضي ما هي إلا عاصفة في العالم المعلق للانجلجسيا القائمة على بوشكين، تيوتشيف، بريوسوف، بالمونت وبلوك، والانجلجسيا هذه ماضوية

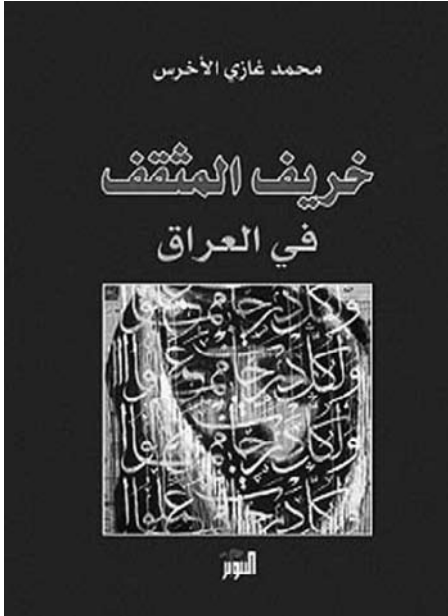
ليس بسبب أنها ملوثة بتبجيل خرافي لأشكال الماضي، وإنما لأن ليس لها ما يدعو إلى أشكال جديدة. بل ليس لها، بكل بساطة، أي شيء نقوله. فهي تعيد وتكرر المشاعر القديمة بكلمات هي بالكاد جديدة. وقد أحسن المستقبليون بالانفصال عنها. لكن يجب عدم تحويل هذه القطعة إلى قانون تطوّر كونّي». سيعاود مايكوفسكي محاولة التوفيق بين المستقبلية والبلشفية، وذلك بتأسيس طقة حول المجلة التي أسّسها عام 1923 تحت عنوان «الجمعة اليسارية للفنون». فضمّت كل أطيفاء الطليعية الشابة، حتى أنها أصبحت منبراً سجالياً بين الداعين إلى ثقافة بروليتارية وإلى تقليد واقعية القرن التاسع عشر، ووجهات نظر مستقبلية معارضة. نشرت دراسات قيمة من وجهة النظر المستقبلية لجاكوبسن وشخولوفسكي واللغوي الماهر أوسيب بريك، المعروف عنه أنه بقى صديقاً وفياً لمايكوفسكي رغم علمه بأن علاقة غرامية وشيجة تمتع بين زوجته ومايكوفسكي، وسنأتي على وفاته في ما بعد. لكن المجلة أغلقت بعد العدد السابع عام 1924. ثم أحيأها مايكوفسكي عام ١927 تحت عنوان «الجمعة اليسارية الجديدة للفنون»، وقد أغلقت أيضاً بعد عام واحد. وفي هذه الفترة بالذات، تعرّف مايكوفسكي، عندما كان في باريس عام 1928 إلى مهاجرة روسية بيضاء فوقع في غرامها، طلب منها أن تعود معه إلى موسكو، لكنها رفضت العودة. وعندما اشتاق إليها، عام ١929 قدّم طلباً للسفر إلى باريس، لكن السلطات السوفياتية رفضت منه تأشيرة خروج. حاول أواخر ١929 تجميع أصدقائه في جبهة جديدة سماها «جبهة الفن الثورية» وأن تكون نقطة انطلاقها مقاربات غير سياسية. لكن المشروع أجنض في مهده. عندها طلب الدخول في اتحاد كتّاب روسيا الرسمي، وافق الاتحاد، بتحفظ، على طلبه، موضحاً على لسان أحد قادته: «بأن مايكوفسكي يمثل عنصراً ملائماً للاتحاد، فعلى الصعيد السياسي، برهن على ولائه للبروليتاريا، لكن هذا لا يعني أننا سنقبل كل خلفياته المتصلبة الشرايين التي كان يتميز بها المعمار اليوناني القديم، كمحطة قطار كازان في موسكو حيث، كما كتب، «تتخل القطارات عندما ترى بأن عليها أن تدخل ماؤى للعجزة!» أما مؤسس مدرسة الشكليين شخولوفسكي، فقد كتب مقالاً يرفض فيه جهود المستقبليين لربط أعمالهم الفنية بالأممية الثالثة، ما دامت وظيفتهم كانت بالضبط لتحرير الشكل من المحتوى. فالفن، كما كتب شخولوفسكي، «كان دائماً متحرّزاً من الحياة، ولونه لم يعكس أبداً لون العلم المرفرف فوق قلعة المدينة... مهما يكن من أمر، فإن نقد الكتاب البروليتاريين الاحتجاجي ضدّ المستقبليين هو الذي انتصر، بل حتى لينين المعروف بذوقه الرديء، للشعر، والذي سرعان ما كان يتام في قراءات مايكوفسكي الشعرية، وقادة الحزب الكبار، كشوفو، عن امتعاضهم من المستقبليين... ونمّ غلق المجلة مطلع عام 19١9. إنّ الوحيد الذي كان نقده أكثر موضوعية هو تروتسكي الذي لأمّ المستقبلية «لأنّها تنطوي على رفض مبالغ فيه للماضي...»، موضحاً: «نحن الماركسيين، نعيش على التقاليد، وكثوريين، لم نكف عن الاعتماد على الماضي... إن قطعة المستقبليين مع الماضي ما هي إلا عاصفة في العالم المعلق للانجلجسيا القائمة على بوشكين، تيوتشيف، بريوسوف، بالمونت وبلوك، والانجلجسيا هذه ماضوية

ليس بسبب أنها ملوثة بتبجيل خرافي لأشكال الماضي، وإنما لأن ليس لها ما يدعو إلى أشكال جديدة. بل ليس لها، بكل بساطة، أي شيء نقوله. فهي تعيد وتكرر المشاعر القديمة بكلمات هي بالكاد جديدة. وقد أحسن المستقبليون بالانفصال عنها. لكن يجب عدم تحويل هذه القطعة إلى قانون تطوّر كونّي». سيعاود مايكوفسكي محاولة التوفيق بين المستقبلية والبلشفية، وذلك بتأسيس طقة حول المجلة التي أسّسها عام 1923 تحت عنوان «الجمعة اليسارية للفنون». فضمّت كل أطيفاء الطليعية الشابة، حتى أنها أصبحت منبراً سجالياً بين الداعين إلى ثقافة بروليتارية وإلى تقليد واقعية القرن التاسع عشر، ووجهات نظر مستقبلية معارضة. نشرت دراسات قيمة من وجهة النظر المستقبلية لجاكوبسن وشخولوفسكي واللغوي الماهر أوسيب بريك، المعروف عنه أنه بقى صديقاً وفياً لمايكوفسكي رغم علمه بأن علاقة غرامية وشيجة تمتع بين زوجته ومايكوفسكي، وسنأتي على وفاته في ما بعد. لكن المجلة أغلقت بعد العدد السابع عام 1924. ثم أحيأها مايكوفسكي عام ١927 تحت عنوان «الجمعة اليسارية الجديدة للفنون»، وقد أغلقت أيضاً بعد عام واحد. وفي هذه الفترة بالذات، تعرّف مايكوفسكي، عندما كان في باريس عام 1928 إلى مهاجرة روسية بيضاء فوقع في غرامها، طلب منها أن تعود معه إلى موسكو، لكنها رفضت العودة. وعندما اشتاق إليها، عام ١929 قدّم طلباً للسفر إلى باريس، لكن السلطات السوفياتية رفضت منه تأشيرة خروج. حاول أواخر ١929 تجميع أصدقائه في جبهة جديدة سماها «جبهة الفن الثورية» وأن تكون نقطة انطلاقها مقاربات غير سياسية. لكن المشروع أجنض في مهده. عندها طلب الدخول في اتحاد كتّاب روسيا الرسمي، وافق الاتحاد، بتحفظ، على طلبه، موضحاً على لسان أحد قادته: «بأن مايكوفسكي يمثل عنصراً ملائماً للاتحاد، فعلى الصعيد السياسي، برهن على ولائه للبروليتاريا، لكن هذا لا يعني أننا سنقبل كل خلفياته المتصلبة الشرايين التي كان يتميز بها المعمار اليوناني القديم، كمحطة قطار كازان في موسكو حيث، كما كتب، «تتخل القطارات عندما ترى بأن عليها أن تدخل ماؤى للعجزة!» أما مؤسس مدرسة الشكليين شخولوفسكي، فقد كتب مقالاً يرفض فيه جهود المستقبليين لربط أعمالهم الفنية بالأممية الثالثة، ما دامت وظيفتهم كانت بالضبط لتحرير الشكل من المحتوى. فالفن، كما كتب شخولوفسكي، «كان دائماً متحرّزاً من الحياة، ولونه لم يعكس أبداً لون العلم المرفرف فوق قلعة المدينة... مهما يكن من أمر، فإن نقد الكتاب البروليتاريين الاحتجاجي ضدّ المستقبليين هو الذي انتصر، بل حتى لينين المعروف بذوقه الرديء، للشعر، والذي سرعان ما كان يتام في قراءات مايكوفسكي الشعرية، وقادة الحزب الكبار، كشوفو، عن امتعاضهم من المستقبليين... ونمّ غلق المجلة مطلع عام 19١9. إنّ الوحيد الذي كان نقده أكثر موضوعية هو تروتسكي الذي لأمّ المستقبلية «لأنّها تنطوي على رفض مبالغ فيه للماضي...»، موضحاً: «نحن الماركسيين، نعيش على التقاليد، وكثوريين، لم نكف عن الاعتماد على الماضي... إن قطعة المستقبليين مع الماضي ما هي إلا عاصفة في العالم المعلق للانجلجسيا القائمة على بوشكين، تيوتشيف، بريوسوف، بالمونت وبلوك، والانجلجسيا هذه ماضوية

ليس بسبب أنها ملوثة بتبجيل خرافي لأشكال الماضي، وإنما لأن ليس لها ما يدعو إلى أشكال جديدة. بل ليس لها، بكل بساطة، أي شيء نقوله. فهي تعيد وتكرر المشاعر القديمة بكلمات هي بالكاد جديدة. وقد أحسن المستقبليون بالانفصال عنها. لكن يجب عدم تحويل هذه القطعة إلى قانون تطوّر كونّي». سيعاود مايكوفسكي محاولة التوفيق بين المستقبلية والبلشفية، وذلك بتأسيس طقة حول المجلة التي أسّسها عام 1923 تحت عنوان «الجمعة اليسارية للفنون». فضمّت كل أطيفاء الطليعية الشابة، حتى أنها أصبحت منبراً سجالياً بين الداعين إلى ثقافة بروليتارية وإلى تقليد واقعية القرن التاسع عشر، ووجهات نظر مستقبلية معارضة. نشرت دراسات قيمة من وجهة النظر المستقبلية لجاكوبسن وشخولوفسكي واللغوي الماهر أوسيب بريك، المعروف عنه أنه بقى صديقاً وفياً لمايكوفسكي رغم علمه بأن علاقة غرامية وشيجة تمتع بين زوجته ومايكوفسكي، وسنأتي على وفاته في ما بعد. لكن المجلة أغلقت بعد العدد السابع عام 1924. ثم أحيأها مايكوفسكي عام ١927 تحت عنوان «الجمعة اليسارية الجديدة للفنون»، وقد أغلقت أيضاً بعد عام واحد. وفي هذه الفترة بالذات، تعرّف مايكوفسكي، عندما كان في باريس عام 1928 إلى مهاجرة روسية بيضاء فوقع في غرامها، طلب منها أن تعود معه إلى موسكو، لكنها رفضت العودة. وعندما اشتاق إليها، عام ١929 قدّم طلباً للسفر إلى باريس، لكن السلطات السوفياتية رفضت منه تأشيرة خروج. حاول أواخر ١929 تجميع أصدقائه في جبهة جديدة سماها «جبهة الفن الثورية» وأن تكون نقطة انطلاقها مقاربات غير سياسية. لكن المشروع أجنض في مهده. عندها طلب الدخول في اتحاد كتّاب روسيا الرسمي، وافق الاتحاد، بتحفظ، على طلبه، موضحاً على لسان أحد قادته: «بأن مايكوفسكي يمثل عنصراً ملائماً للاتحاد، فعلى الصعيد السياسي، برهن على ولائه للبروليتاريا، لكن هذا لا يعني أننا سنقبل كل خلفياته المتصلبة الشرايين التي كان يتميز بها المعمار اليوناني القديم، كمحطة قطار كازان في موسكو حيث، كما كتب، «تتخل القطارات عندما ترى بأن عليها أن تدخل ماؤى للعجزة!» أما مؤسس مدرسة الشكليين شخولوفسكي، فقد كتب مقالاً يرفض فيه جهود المستقبليين لربط أعمالهم الفنية بالأممية الثالثة، ما دامت وظيفتهم كانت بالضبط لتحرير الشكل من المحتوى. فالفن، كما كتب شخولوفسكي، «كان دائماً متحرّزاً من الحياة، ولونه لم يعكس أبداً لون العلم المرفرف فوق قلعة المدينة... مهما يكن من أمر، فإن نقد الكتاب البروليتاريين الاحتجاجي ضدّ المستقبليين هو الذي انتصر، بل حتى لينين المعروف بذوقه الرديء، للشعر، والذي سرعان ما كان يتام في قراءات مايكوفسكي الشعرية، وقادة الحزب الكبار، كشوفو، عن امتعاضهم من المستقبليين... ونمّ غلق المجلة مطلع عام 19١9. إنّ الوحيد الذي كان نقده أكثر موضوعية هو تروتسكي الذي لأمّ المستقبلية «لأنّها تنطوي على رفض مبالغ فيه للماضي...»، موضحاً: «نحن الماركسيين، نعيش على التقاليد، وكثوريين، لم نكف عن الاعتماد على الماضي... إن قطعة المستقبليين مع الماضي ما هي إلا عاصفة في العالم المعلق للانجلجسيا القائمة على بوشكين، تيوتشيف، بريوسوف، بالمونت وبلوك، والانجلجسيا هذه ماضوية

نقد كتاب «خريف

المثقف في العراق»



شاكر لعبي

سأبدأ مقالتي بتقديم مديح أوليٍّ صادق لكتاب محمد غازي الأخرس «خريف المثقف في العراق» (دار التنوير، 2011)، دون أن يعفي ذلك من قراءة ملاحظاتي النقدية التالية عنه، المناهضة لطبيعة سردياته، فهو من الكتب الجديرة بالقراءة. عمل متماسك، مكتوب بلغة ناصعة، وموثق إلى حد ما، ويقترب كثيراً من المناطق الحساسة التي يتحرك فيها المثقفون العراقيون. وهو أيضاً مشدود إلى أطروخته الأساسية بطريقة منهجية دون أن ينحرف عنها إلى مواضيع أخرى إلا لأغراض تسند أفكاره وتدعمها. كتاب مكتوب بهذا التوتر الداخلي الذي لا معنى لأي كتابة من دونه، خصوصاً تلك الكتابات الأكاديمية المصابة بالبرود والغياب للذات الباحثة التي كأنها تخاف من حرارة الفكر لمصلحة الموضوعية المفضّلة على قياس جامد. النزعة السردية التي تسم الكتاب لا تخرج مشروعه، أو أحقية الرواية التي يقدّمها مهما اختلفنا بشأنها أو في تفاصيلها، أو حتى لو رفضنا عناصرها التأسيسية.

ثمة في كتاب الأخرس نزعة سردية بارعة، بحيث يمكن الزعم أن الكتاب يندرج أيضاً في إطار تلك السرديات الكبرى، تلك الرويات التي طالما أشار إليها وانتقدها بعض أو كل الذين تمّت تسميتهم في العراق لسبب أجمله بالأكاديميين الجدد. لنقل أولاً ملاحظات سريعة عن طريقة فهم بعض النقد العربي لمفهوم السرديات الكبرى، وهي الملاحظات التي سبق أن عرضنا لها بتوسّع في مقالتنا «السرديات الكبرى والسرديات الصغرى».

صار واضحاً اليوم أن مفهوم السرديات الكبرى «Grand Narratives» أو الما وراثيات السردية «Meta Narratives» هو تنميط ثقافي يتعلّق برؤية جماعة من الجماعات لعناصرها وتاريخها ولرويتها لغيرها من الجماعات. ووقع الاعتقاد أن المفهوم أقرب إلى «الخيال الأعظم» للأمم عن ذاتها وإرثها الثقافي، رغم أن المفهوم قد صيغ بأطر معرفية باردة تبدو معطياتها مختصرات موضوعية لشأن عام، وكأنها مصاغة للتعبير عن اللحظات الكبيرة للأمة أو لشرعية منها وبيداتها، لهذا لسبب تحتفظ الأمم وتؤدّد عبر ألف سبيل سردياتها الكبرى العزيزة على القلب، بحيث تروي روايتها

الفريدة عن نفسها وعن غيرها. لقد صاغت كل ثقافة تصوّراً معيّناً يتعلّق بالتاريخ وبالأحرّ، ثم فرضت هذه الرؤية في لحظة من اللحظات عبر سلطة ما، مثلما فعل الأبيض لوقت طويل بشأن الأسود، والمحتل المستعمر بشأن المُستعمر، والرجل بشأن المرأة، والمحرّر بشأن المحرّر، وما إلى ذلك. والعكس صحيح تماماً: النسوية بشأن الذكورية، وحركات الاستقلال إزاء الاحتلال، والماديّ بشأن الروحانيّ... إلخ.

وبكاد ليونثار يقارب السرديات الكبرى بالحكاية الأسطورية المتوهّمة. ويرى أن المجتمعات الحديثة تعتمد على هذه السرديات، بينما يرى في ما بعد الحداثة نقداً للسرديات الكبرى. من هنا تستلهم نظريات وممارسات ما بعد الحداثة، حسب رأيه، منطلقاتها وهي تنظر بعين الريبة إلى معنى الأشياء والتاريخ والغايات. ما بعد الحداثة ديكراتية بمعنى من المعاني عندما يتعلّق الأمر بسردية ما. يجب تفكيك الأخيرة والنظر إلى متناقضاتها وما تخفيه وما تريد قوله على وجه الدقة.

إن هذا التفكيك وتلك الريبة من السرديات (الكبرى) لا يعني، حسبنا نرى، أن العناصر التي تتكوّنها - والتي يمكن أن نسمّيها: السرديات (الصغرى) - غير موجودة موضوعياً. ليست السرديات الكبرى تخيلاً أدبياً صرفاً ولا شطحاً تاريخياً ولا اختلاقاً للجغرافيا أو للأحداث.

لكنها ببساطة قراءة محدّدة، منمّطة لها. هكذا يمكن أن أقرأ بصفتي فرنسياً مغزى معركة واترلو بطريقة تأويلية تختلف عن طريقة الإنكليزي، وبإمكانني تأويل واقعة الجمل بصفتي عربياً بمغزى مغاير عما لو كتّ مستشرقاً، وحتى بصفتي مسلماً يمكنني قراءتها بطريقتين وفقاً لتصوراتي العقائدية والروحية. في كلتا الحالتين لا أحد ينفي الواقعتين ولا ينكر عدم حدوثهما لكنه سيقراءهما انطلاقاً من سردياته الكبرى الممنوحة مقام البداية والمشكّلة سلفاً في ثقافته ووعيه. وهكذا أيضاً يمكن أن يقرأ تاريخ العراق الثقافي البعيد والقريب، وسجلات مثقفيه.

في بعض الكتابات النقدية العربية تبدو الوقائع نفسها، الصغرى، موضوعة في مصاف السرديات الكبرى. يقع الشك ليس بالغايات والدلالات الخارجة منها، لكن بها هي نفسها. الصغرى تصير كبرى

ويصير الالتباس شديداً. سوف نخترع ليونثار افتراضياً لا وجود له في كتاباته. مبدأ الشك يتعلّق بالدلالة والإطار الذي سوف نوّطر الوقائع به وليس بحقيقة الوقائع، أي بالبعد الأيديولوجي. لقد قُورت على الدوام السرديات الكبرى بالأيديولوجيات. وفُهمت مداورة على أنها رديف وصنو للأيديولوجيا التي تقوم بقراءة قسرية للواقع وللذات وللآخر. ومثلما لا ينفي الوعي المؤدّج الواقع إنما يُعيد تفسيره، لاوياً عنقه بعنف رمزي، لا تنفي السرديات الكبرى الواقع إنما تعيد شحنه بالدلالات الثقافية المرغوب بها.

في بعض الكتابات العربية يختلط المعنى الممنوح للوقائع بالوقائع نفسها، ويصار إلى التشكيك

بهما كليهما ضمن خلطة نقدية سريرية تعيد تقديم موضوع السرديات الكبرى بهذا النوع من الالتباس، وكأنه نفي للموضوع والتاريخ والأيديولوجيا، وخاصة استبعاد كامل للإيطيقي.

لو أننا حاججنا، من الوجهة المنطقية الصرف، بالطريقة الآتية: إن من يعترض على مبدأ السرديات الكبرى، سوف يقدّم بدوره سردية معينة، ممكن الاعتراض عليها، وهكذا دواليك، فلسوف نسقط في دوامة لا متناهية من السرد ونقيضه ثم نقيضه. من هذه الناحية، وعلى الحدود القصوى من العقل، ينتفي منطقياً العالم الموضوعي لتوضع في السلسلة نفسها تقريباً سرديات هتلر للتاريخ وفوكوياما وإبن خلدون وساطع المصري والطبري، ميشيل عفلق ومهدي عامل. من جهة أخرى تصير السرديات «المقبولة» في بعض الخطابات النقدية هي فقط رواية المهتمّش (النسوي والأسود والمستعمر...)، المستبعد من نطاق عمل السارد القويّ المهيمن عبر سلطة معرفية أو سياسية أو جنسانية. إذا تابعنا بعض القراءات العربية لمفهوم السرديات الكبرى، فإننا نسقط في الحيرة الناجمة عن غياب المعيار الثقافي أو الأخلاقي، لأن من الصعوبة بمكان أن نضع على مستوى واحد، من الناحية التاريخية والموضوعية والأخلاقية، النازية والماركسية والمذهب العلمي والقومية العربية والوعي السلفي المتطرّف... التي تقدّم كلها قراءات تأويلية متفارقة للأمم نفسه، أي للتاريخ الذي هو مدوّنة كبيرة قابلة تماماً للتأويل.

لعل ما ينقص القائلين بالتعامل مع جميع أنواع السرديات الكبرى بالمستوى نفسه تقريباً من «اللا مصادقية»، ليس سوى البعد الإيطيقي، أو الموقف المطلوب في لحظة تاريخية حاسمة معيّنة. فالمثقف المشتبك بقضايا الحياة انطلاقاً من موقف وضمير تاريخيّين وأخلاقيّين سوف يوضع في خانة واحدة مع السلفي والقوماني، وسيُرمى هذا المثقف بأحاييل مروياته المشكوك بها هي نفسها أو المنظور إليها في إطار من النسبية التاريخية.

يتعلّق الأمر أعلاه، جله أو كلّه، بكتاب محمد غازي الأخرس. فما لا شك فيه أن الأخرس يقدّم وقائعٌ موثّقة أو سرديات صغرى، لكن منتقاة بشكل ذاتي، مقروءة ضمن سردية كبرى تنتوي منذ البداية تبشير فرضية محدّدة واحدة عن المثقف العراقي، ليست زاهية البتّة، قلما يأخذ المؤلّف فيها بالاعتبار لحظات التاريخ أو توتّر لحظات الصراع الحاسمة - وأخطأها وهالتها وقسوتها - بالحسبان. هكذا سيبدو للأخرس أن المثقفين العراقيين في لحظة من تلك اللحظات المدوّخة كانوا على متن مركب سكران كما يقول في مقدّمته، وهي استعارة عن فرضيته الأساسية. ولعل مركبه هو مركب جبل بعينه يُعمّمه قسراً على جميع أجيال الثقافة العراقية. وفي الحقيقة فإن سجلات المثقفين العراقيين مهما كانت قسوتها ومقدار درجة ثألتهم وانشطارهم فيها لا تختلف قيد أنملة عن سجلات المثقفين الفرنسيين مثلاً في اللحظات بالغة الصعوبة في تاريخ فرنسا الاجتماعي والسياسي والعسكري.

إن الفترة التي يهتم بها الأخرس، 1990 - 2008، هي الفترة الخارجة من عطف حروب مباشرة ما زال المثقفون العراقيون تحت وطأتها بشكل مباشر وبقسوة. وهنا أمر يبرز المقاربة بمواقف مثقفي فرنسا أثناء حرب الجزائر أو الحرب العالمية الثانية. ثمة أعمال عديدة عن «المثقفين الفرنسيين وحرب الجزائر»، تتابع عبرها الصراعات والسجلات الحادة وتصفية الحسابات بالغة القسوة بينهم. هناك أيضاً كتاب بيير فريدريك شاربنتييه (مواليد 1969؛ أي بعمر الأخرس) «حرب المثقفين الفرنسيين العجيبة 1930 - 1940» يتحدث فيه عن سنوات الاحتلال النازي التي اعتُبرت بشكل عام صفحة بيضاء في التاريخ الثقافي للقرن العشرين. ويشرح كيف تعاطى المثقفون بدايات الحرب العالمية الثانية. وعند اندلاع الحرب كيف ارتدى حتى رجال الدين الزيّ العسكري وعاشوا لشهور تسعة عند جبهة القتال ثم استكانوا في خمود عند خسارة فرنسا. قبل أن يبدأوا الانهمك في أشغال الدعاية والمعلومات ومصلحة بلدهم حيث النرات الهرمسية أحياناً غير المناسبة لتلك اللحظة في خطابات بعض قادتهم، وحيث موضوعات الدعاية غير مفهومة أحياناً أخرى من حيث تحديد مفهوم العدو أو عند إعلان بطلان الموقف المبادئ أو شرح أهداف الحرب التي تنوضها فرنسا. المثقفون الفرنسيون الذين لم يكونوا واثقين من أنفسهم حينما كانوا يشحنون سجل الأفكار بانقساماتهم الشخصية، بينما كان الخطاب الرسمي يستثّت التناقضات بين اتجاهاات متنافرة سلمية وشيوعية وحتى جرمافونية، لم يكن بالإمكان تحقيق اتحاد مقدّس بين أفكارها عند نهاية الحرب.

ثمة أيضاً كتاب آلان مانس «تاريخ سياسي للمثقفين» الصادر عام 2010 الذي يستهله مؤلفه بأسئلة ساخنة

من قبيل: لماذا شرع المثقفون الفرنسيون خلال عقود بالتفكير أكثر فأكثر بطريقة خاطئة؟ لماذا يخوضون غالباً معاركٌ موسومةٌ بشكل متزامن بالنزعة الإنسانية والهيذان الأيديولوجي؟ ليس المثقفون العراقيون بدعاً عن غيرهم في نهاية حروب العراق الطاحنة التي اختلط فيها الكلام بالصراخ، واجتمعت فيها المتناقضات الحادة، وإن ظلت الفوارق بين أطراف المثقفين مدعاة للانتباه. كانت رواية مثل رواية الأخرس تستوجب وضع الجميع في المقام ذاته، خاصة خلط الاتجاهات القومية العربية بالحركات اليسارية واعتبار أنها تقريباً تصدر من ثم النظر إليها وكأنها أمر واحد أو نسختان من الوعي نفسه. وبالتبع فمن البديهي أن ينسلخ الباحث قدر استطاعته عن التيّارات والاتجاهات السياسية والروحية المهيمنة على العصر الذي يدرسه. لكن شرعية هذا الانسلاخ شيء والموضوعية السياقية شيء آخر. فهذان الاتجاهان لم يكونوا نسختين لوعي متماثل وإنّ صدرا إجبارياً من سياق سوسيولوجي وقيمي عراقي واحد يمكنه أن يقترح نظرية التطبيق الواهمة بينهما. لنقل بوضوح لا لبس فيه إن من العجب العجاب أن يَوضع البعثيون والشيوعيون في السلة نفسها، مهما كانت حدة نقدنا ورفضنا لأيديولوجيا الشيوعيين العراقيين. هنا يَستبعد مفهوم العدالة والإيطيقيا في دروس الثقافة العراقية وفلسفتها، وهو أمر بالغ الأهمية والخطورة. أمر لم يقله الأخرس صراحة، لكنه يشفّ بين ثنايا سطره بعدما قيل قبله مئات المرات في الكتابات النقدية والشعرية والسياسية العراقية.

تفاعل الأخرس مع المثقفين العراقيين، ممن وصفنا أعلاه ومنمن لم نذكر من الأصناف كلها (عدا البعض القليل المستثنى لسبب ما، ربما لأنهم من أبناء جيله)، بصفتهم كتلة شبه متشابهة تصدر عن النوازع المتأصلة عينها، من دون فوارق كبيرة تُذكر. وما لا شك فيه فإن الكثير من المُستشَهد بهم لن يجد في الكتاب الصورة التي يأملها عن ذاته، أو التي اقترحها لنفسه عبر أعماله، بل سيجدها قد اختصّرت إلى محض استشهادات مخلوعة عن سياقاتها، وذلك لكي يعزّر الباحث فرضيات الكتاب، إذا لم تكن قد قُلّمت لمصلحتها في بعض الأحيان. ثمة في حالات عدّة أيضاً مروية انتقائية تتعامل، سلباً في الغالب، مع الأسماء ولا تتعامل مع الآثار الإبداعية والنقدية الموصولة دون شك بالمواقف الإنسانية والسياسية لتلك الأسماء، من فيصل لعبي، إلى سامي مهدي، وليس انتهاء بفالح عبد الجبار. إن معرفة الأثر الإبداعي والنقدي والفكري أو الإشارة إليه عندما يستوجب الأمر كان بمقدورها إقامة موازنة داخلية مع الأفكار الساخنة المستشهد بها لتلك الأسماء الكثيرة المعروضة أمام القراء. لكن الأخرس اقتطف بشكل انتقائيّ غير علمي من الكتاب الذكوريين استشهادات تعرّز فرضيته فحسب، مستبعداً بشكل مريب ما لا يُعرّزها. ولولا الإطالة لقدّمنا هنا العشرات من الأمثلة عن هذه الانتقائية التليفقية للاستشهادات في ثنايا الكتاب. هنا ثمة تحايل منهجي، فيالقدر الذي يبدو فيه تحليل الأخرس مسنوداً بالاشواهد والتنصيصات، يظل الشك يساورنا عن طبيعة وغرض إدراج استشهادات بعينها واستبعاد غيرها من المؤلّف الواحد نفسه الذي يستشهد الأخرس به!

ينطلق كتاب الأخرس من رفض مهووس لمفهوم «الأيديولوجيا» الذي يُستخدم بشكل ملتبس، وكأنه رديف العار والشتيمة، محاولاً أن يدفع عن نفسه وعن جيله تهمة التادّج المقيتة القامضة. مرّة أخرى تُستخدم الأيديولوجيا بصفتها سرديّة كبيرة لمصلحة البرهان على السرديات الصغيرة في كتاب الأخرس، لكنّها موجّهة فقط، ودائماً في نقد - إذا لم نقل ضد - أيديولوجيا اليسار وحده وبامتياز، وليس ضدّ أيديولوجيا «البعث» مثلاً أو أفكار القبيلة المترسّخة أو التيّارات الدينية السائدة اليوم. هذه الأخيرة التي تشرق عن تهمة الأيديولوجيا بالطريقة الملحة الماكرة التي توجّه بها للشيوعيين، بقدرته ساحر بارع! ولأننا لا نستطيع هنا استعادة أفكارنا بشأن الالتباس التقدي العربي والنقّة التي تقال عن الأيديولوجيا، فإننا نُحيل القارئ على مقالتنا «شعر وأيديولوجيا» («الفاوون»، العدد السادس، 1 آب 2008) لعلها تضيء طرفاً من المشكلة.

ما عدا ذلك فإن كتاب الأخرس يقع في جهد القراءة النقدية المتفخّصة التي لا تزوع عن مراميها أو تساوم عليها، مواظباً بعناد على تطبيق منهجه مقلباً أرشيفه الثمين، حتى وإن توجّع نقوداً حادة استشرّفها منذ البداية على ما يقول. إن قراءته المنهجية الصارمة وسعة معارفه في هذا العمل تشكّلان استمراراً للأعمال الثقافية السجالية الملتاعة في الثقافة العراقية حتى وأن تطلع في كتابه الحالي إلى تلك الأعمال السجالية بعين الريبة والقلق. إذ بعدما قدّمت مرويات أخرى سابقاً لفترات وحقب من تاريخ العراق الثقافي يقدّم الأخرس مروية مضادة فيها روح المخاطرة الثقافية التي لا تتجهّى لكل مثقف، وفيها الكثير من الجذّة والطرافة والنبّل. لقد قلب ظهر المجن للمثقفين العراقيين وأظهر لهم الكثير من هفواتهم بعد فترات زهوهم وتبختر أجيالهم التي طالت كثيراً من دون نقد داخلي لها. إنه يمارس عنفاً رمزياً من نمط نقدي مع من سُمّم من عنفهم الرمزي والبلائي الذي كان عنصراً من العناصر التي أوصلت البلد إلى ما وصل إليه.

ثمة مروية

انتقائية تتعامل،

سلباً في الغالب،

مع الأسماء ولا

تتعامل مع الآثار

الإبداعية والنقدية،

من فيصل لعبي إلى

سامي مهدي وفالح

عبد الجبار



إسماعيل أدهم، عن مجلة «النقطة»، باريس 1983.

أحمد الواصل

وقدّم

إذا كان النقد العربي قد توزّع بين النظرية البلاغية من جهة والنظرية الأدبية من جهة أخرى، فإن النظرية الأولى خلقت لنا مؤرخي الأدب والحادثة التاريخية، ومفسريه وشارحيه، ومحلّي الأجناس الأدبية، ومستوردي المناهج الجاهزة، بينما دفعت النظرية الثانية إلى منطق اللغة والمعنى بأن النتيجة لا تسبق السبب، فاعتنى أصحابها بالعملية الإبداعية، كون معظمهم مبدعين ومبدعات، فافترحوا اتجاهاتهم وخياراتهم بناء على وعيهم الفردي ورؤاهم. ولعل نشأة النقد الذي عاصر أدب النهضة غائمة إلا من بعض الأسماء المكرّسة لأسباب أكاديمية، وأسباب فرضتها الحاجة الإعلامية في المحافل الثقافية المختلفة. ويُعتبر حسين المرصفي (1915 - 1890) أول ناقد عاصر أدب النهضة، بل وفتح الباب على مصراغيه لأبي الشعر النهضوي محمود سامي البارودي، حيث وضع كتاب «الوسيلة الأدبية» (1878) الذي درس فيه شعر البارودي ونثر عبد الله فكري. وهذا التكريس لأهمية البارودي هو ما دفع الشعراء اللاحقين أمثال إسماعيل صبري وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم إلى استعادة (واستلهام) ذروة النماذج الشعرية الممثلة في أبي نؤاس والشريف الرضي وأبي فراس الحمداني.

ويمكن أن نحسب للنقد بداياته التجديدية، حيث واكب التجديد الشعري. فقدّم عبد الرحمن شكري (1886 - 1958) كتابه النقدي «الشمرات» (1915) بالإضافة إلى مقدمات دواوينه منذ أولها «ضوء الفجر» (1909). ولحق به من النقاد إبراهيم المازني (1890 - 1949) الذي أصدر كتيّباً صغيراً بكتابة البيان النقدي الأول له بعنوان «الشعر: غاياته ووسائله» (1915)، قبل أن يُنجز مع زميله عباس محمود العقاد (1889 - 1964) كتابهما النقدي «الديوان» (1921) الذي انتقدا فيه أعمال أدبية لأحمد شوقي ومصطفى المنفلوطي وعبد الرحمن شكري.

وهذا الكتاب ألهم ميخائيل نعيمة (1889 - 1988) أن يجمع مقالاته في كتاب، وضع مقدّمته العقاد نفسه، وصدر بعنوان «الغريبال» (1923). وهذا ما دفع أيضاً محمد حسن عواد (1902 - 1980) إلى إصدار كتابه النقدي الأول «خواطر مصرحة» (1924).

وقدّم محمد حسين هيكل (1888 - 1956) كتابه «ثورة الأدب» (1925) دارساً الشعر والقصة، وجمع بيني حقي (1905 - 1987) مقالات ودراسات نقدية كثيرة كتبها بين عامي 1927 و1960 في كتاب أسماه «خطوات في النقد» (1961). أما محمد مندور (1907 - 1965) فقد كرّس مساره الثقافي ناقداً منذ البداية، من خلال كتابيّه «نماذج بشرية» (1941) و«في الميزان الجديد» (1944).

الفيزيائي والناقد

ومن خلال ما سبق يكون تاريخ النقد العربي بنى صورته الأولى، غير أنها ستكون ناقصة إذا لم تُضف إليها ناقدا متمصّراً من أصل تركي - ألماني أسهم في أكثر من مجال فيزيائي وتاريخي وفكري عبر بحثه ودراساته وكتبه، وهو إسماعيل أدهم (1911 - 1940) الذي ذاع صيته بعد نشر كتابه «من مصادر التاريخ الإسلامي» (1936)، وهو جزء من كتاب أعدّه للنشر بعنوان «حياة محمد ونشأة الإسلام»، ومقالته «لماذا أنا ملحد» (1937) التي بسببها أُقفلت مجلة «الإمام» التي نشرتها.

ولعلي أذكر هنا أنه بعد نشر فصل واحد فقط من كتابه المذكور، قام الأزهر بمطالبة الحكومة - ممثلةً بمجلس الوزراء - أن يصادره، ويحيل مؤلفه على التحقيق الذي ما لبث أن حُفَظَ لكونه ليس مصرّي الجنسية، على عكس ما حدث لكل من منصور فهمي (أحوال المرأة في الإسلام، 1913) وطه حسين (في الشعر الجاهلي، 1927) وعلي عبد الرازق (الإسلام وأصول الحكم، 1925) وعبد الله القصيمي (الروق الجديدة في اكتساح الظلمات الدجوبة، 1931)، حيث انتكمت حقوقهم بشكل معتسف من إحالة على التحقيق والإيقاف أو الفصل من العمل أو الدراسة، ناهيك عن التشنيع الإعلامي المنظم.

ولا يُستغرب أن يكون يوسف الدجوي، أحد منتسبي الأزهر، هو من قاد هذه الحملات المسعورة ضدّ كل هؤلاء، فلملنا لا ننسى في عصرنا من كان وراء قتل فرج فودة وطعن نجيب محفوظ وتفريق نصر حامد أبو زيد عن زوجته وتهديد نوال السعداوي وسيد القمني بالقتل. غير أن شخصية العالم الفيزيائي والباحث التاريخي في

الأديان غيّبت شخصية الناقد الأدبي لإسماعيل أدهم. وحين كُلف من كلية الآداب التركية التابعة لجامعة إسطنبول لدراسة التاريخ الإسلامي والأدب العربي بين عامي 1936 - 1940، نشط في دراسة الثقافة العربية مطلع القرن العشرين واختار مجموعة من المثقفين وأعمالهم الأدبية والفكرية، وهم: إسماعيل مطمر وتوفيق الحكيم وطه حسين ويعقوب صروف. كذلك اهتم بدراسة الشعراء: خليل مطران وجميل صدقي الزهاوي وأحمد زكي أبو شادي وميخائيل نعيمة (دراسة غير مكتملة نُشرت بعد وفاته) بالإضافة إلى الشاعر التركي عبد الحق حامد (كتيّب نشر بعد وفاته أيضاً). وهو في هذه الدراسات حقّق ما تجاوز المناهج النقدية التفسيرية والتقييمية والأيدولوجية التي وُضعت من قبل النقاد السابقين، معتمداً على المنهج التاريخي والنفسي والاجتماعي في صورة دراسات ثقافية.

وفي الحقيقة قدّمت لنا هذه الدراسات النقدية ناقداً كبيراً ظلمه تسليط الضوء على مجال واحد من مجالات اهتمامه العلمية والفكرية، حيث أوقفت شهرته على فصل نُشر من كتاب، ومقالة كتبها جواباً عن محاضرة صديق أحمد زكي أبو شادي حول الإيمان والإلحاد. وما يدعو إلى الإعجاب معرفتنا أن الإنتاج العلمي والتاريخي والنقدي لأدهم لم يكن سوى بين عامي 1933 - 1940، وأنه متنوّع بين الفيزياء والتاريخ والأدب وغزير، هذا غير ترجماته ومراجعاته والمخطوطات التي كان يعدّها بالعربية والألمانية والإنكليزية.

المنهج التحليلي التاريخي والنفسي

بعد قراءة دراسات إسماعيل أدهم يمكننا تسجيل الملاحظات الآتية: اعتماد المنهج التحليلي التاريخي والنفسي والاجتماعي، اعتماد المنهج المقارن بين الأدب العربي والأوروبي، الوعي بكمّونات الحضارة والروح العربيّين، الموقف الشعوبي أو التعالي على الآخر، الصدام بين المنطق الرياضي والإدباعي.

وهو من خلال دراسته خصائص الأدب العربي، رصّد أنه أدب ذاتي، وتكريدي، ولفظي. ورأى أن ما اصطلح على تسميته «أدب النهضة» أو «الإحياء» هو «إخصاب بعد جذب»، بسبب القطعية بين عصور الأدب العربي

من بعد نهاية العصر العباسي إثر توالي عصور الأعاجم، من المملوكي والأيوبي والمغولي والعثماني. غير أن «قوة الفكر الفردي» كانت وراء نشوء المدرسة الرومنتيكية في الأدب.

وقد قال أدهم بوجود مدرستين: قديمة تمثّلها استعادة العصر العباسي لدى محمود سامي البارودي وإسماعيل صبري وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم، وأخرى جديدة ترجع إلى الأدب

الأوروبي ويمثّلها خليل مطران وعبد الرحمن شكري وأحمد زكي أبو شادي، وقد وضع عن صديقه أبو شادي الشاعر وعالم النحل والصحافي دراسة نُشرت عام 1936، تكشف عن انتصاره للنزعة الفردية والمنطق العلمي اللذين كانا وراء الاتجاه التجديدي، بينما أنكر أبو شادي مقولاته النقدية باعتبار أن التجديد هو سمة الإنسان المتحضّر، كما أن اللغة تنقل معارف مختلفة ليس بالضرورة معارف أهل اللغة ذاتها. وقد قال أدهم عن شعر أبو شادي بأنه يمثل ثلاثة أنماط: الشعر التصويري والوصفي، والعاطفي، والقصصي. غير أنه انتهى إلى القول إن أبو شادي يعجبه نائراً لا ناطماً.

كما رأى إسماعيل أدهم أن التطوّر السياسي في العراق دفع بالتطوّر الاجتماعي والثقافي، على عكس الوضع في لبنان ومصر. وفي دراسته عن الشاعر جميل صدقي الزهاوي (نُشرت في كتيّب صدر لدى مجلة «الإمام» عام 1937) رأى أن الزهاوي صاحب منطق علمي في كتابيّه «الكائنات» (1896) و«تحليل الجاذبية» (1908)، وهو آمن بنظرية التطوّر ما جعله يشل الداروينية العربية التي أسّسها شبلي الشميل، وهذا ما دفعه إلى مبدأ التساوي بين الجنسين، ومطالبته بتحرّر المرأة، ورحلته الفكرية من الشك إلى التصوّف في أشعاره. وقد ركّز أدهم على دراسة ملحمته الشعرية «ثورة الجحيم» (1929) وقارنها بـ«رسالة الفران» للمعرّي، وأعمال الشاعر التركي عبد الحق حامد في دواوينه: «مقر»، «بالادن برسس»، «أولو»، وفكتور هيفو في ديوانيّه «نزعات الشيطان» و«الله».

وفي الانتحار. إسماعيل أدهم ناقد ولد كبيراً وانتحر والتي نُشرت بواقع 13 حلقة في مجلة «المقتطف» (1939 - 1940)، رأى في مطران شاعراً ثائراً على المدرسة الإبتاعية بوضعه أسس المدرسة الإبداعية، وهي ثورة المضمون لا الشكل. وهذا ما دفع مطران إلى تكريس الشعر التصويري والقصصي. ومن خلال دراسة نفسية لشخصيته

رأى أدهم أنه شخص لم يحمل عقداً من فترة الطفولة، ما ألهم شخصيته ضبط النفس. وقد درس من خلال هذه الحلقات ترجمات مطران لشكسبير وراسين وكوريل، وصناعاته الفنية، ووظيفة الخيال في شعره، وتعامله مع البحور الشعرية، ورأى فيه «مثالاً عالياً لمنحى متميّز في الأدب العربي الحديث».

مراهقة ميخائيل نعيمة وكيته الجنسي

وأما دراسته عن ميخائيل نعيمة (نُشرت غير مكتملة في مجلة «الحديث» سنة 1944) بوصفه ناقداً وقاصاً ومترجماً ومفكراً، فقد جعلته يرمصد في شخصيته حالة الاضطراب جراء الكبت الجنسي بسبب تربيته الريفية المحافظة التي انتقلت به إلى مبدأ وحدة المتناقضات، واحتفاظه بروح المراهق رغم كبره. واستطاع أن يخلط بين أكثر من معتقد مسيحي أرثوذكسي وإسلامي صوفي وبوذي ليكون مساره الفكري وينتج إبداعياً بشكل متنوّع بين الشعر والقصة والمسرح والكتابة التأملية، غير أنه ظل يمثل تياراً موازياً للتيار الرئيسي في إبداع أعضاء «الرابطة القلمية» الذي يمثله بشكل مطلق جبران خليل جبران. وقد درس من آثاره: «الغريبال» (1923)، «مذكرات الأرقش» (1921)، «كان ياما كان» (1932)، ورأى فيه ناقداً يراوح بين النقد الذاتي والموضوعي، وكشفت قصصه عن روح تبحث عن الطمأنينة ولا تجدها.

وفي المنتهى تكشف لنا هذه الدراسات، بالإضافة إلى دراساته الأخرى عن المفكر إسماعيل مطمر والناقد طه حسين (نُشرتا في مجلة «الحديث» سنة 1938)، والمسرحي يعقوب صروف (نُشرت في مجلة «المقتطف» سنة 1938)، وتوفيق الحكيم (نُشرت بعدما أكملها إبراهيم ناجي إثر وفاة أدهم في مجلة «الحديث» سنة 1945)، عن باحث تاريخي وناقد أدبي يحمل ذوقاً جمالياً وذهنية علمية ونزعات تعالٍ حضارية وجمواً يسابق الزمن... غير أن أمراضه ستودي به

إلى الانتحار.

إسماعيل أدهم ناقد ولد كبيراً وانتحر عقربياً، وتحوّل إلى مجموعة من الأعمال الكاملة، صدرت بما يقارب الألفي صفحة بالعربية لدى «دار المعارف» (1984 - 1986)، غير ألف أخرى بالتركية والألمانية والإنكليزية والروسية، بعضها مطبوع وأكثرها مخطوط. كل هذا كان في أقل من مقد من الزمن.

ليتكَ

أديب حسن محمد

وقدّم

إلى روح محمد أو أرشدت بضوء الشّعـر العجـيل التي رحلت الركبـان عـجولـة

... يا ليتك أُلجّت الحزن الناصع

تَـزَكَّكَ الأثـقـل من كـلِّ الأشياءِ

تلوُّح في أفق الحـر

وفي وجـه الطـفـيـانِ

هذا الجـسـد المـالـح في أقـصـى الهـذيـانِ

هـذـي الأثـنـار المـقـتـولـة في

الفلواتِ

الخـابـور المـشـتـاق لـمـاء العـصـيـانِ

هـذا العَـمَرُ المـتـعـثـر كـحـلـيـب

الرـاعـي

لـو يـتـخـنَّرُ بـالـصـدـفـة فـوق

صـحـيـفـة جـوعـانِ

ذاك الفـضـب المـتـأخِّج فـوق

النـيـرانِ

غـضـب جـمَّـع العـمـر بـقـاع القَـدَرِ

الخـاوـي،

غـضـبٌ يـتـصـبِّب من كـلـمـاتِكِ

إِذْ تـهـدِي

دون بلوغ الفـلـيـانِ

عَـجـلاً

تـحـزـم أَيْـامـكِ

دـمـعة أطفـالِكِ

زـهـرة إـبـداعـكِ

لـم تـسـعـفـكِ بـمـاء الرـغـبـة

أو بـرحـيـق الـودـيـانِ

قـطـرة عـرقِ

تـركـتـها شـفـتـاكِ

عـلى حـافـة كـأسِ

والشـعر نـديـكِ إِذْ يـبـكـي

قـبـراً حـفـرتـه في خـصـر الـلـيـلِ

الزـيـرانِ

... أن نـذـكـر كـلَّ الأـحـزـانِ

عَـجـلاً تـضـي

يا لـيـتـك هـيـأتَ الـلـيـلِ

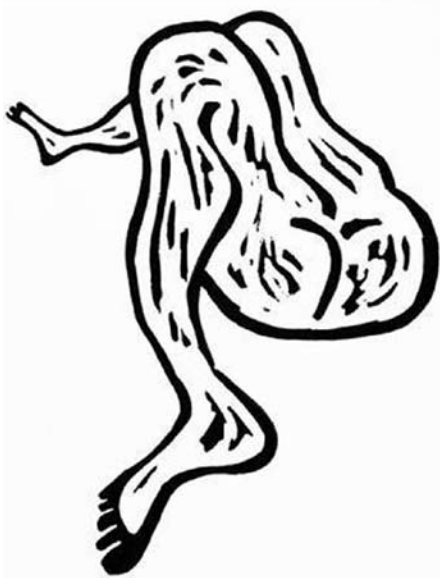
وألـجـسـتَ الزـيـةَ، أو كَلَمْتَ

المـوتـى

ولـم تـمـتِ الأوطـانِ.

لوحة للمولندي

كارن فان إس.



ترجمة: مهدي النفري

نماذج من قصيدة النثر الهولندية

لعب المستعمر الأجنبي للدول العربية دوراً كبيراً في فرض نوع خاص من الثقافة في مختلة القارئ العربي، كما يُشير إلى ذلك إدوارد سعيد في كتاب «الثقافة والإمبريالية»، لذلك وجدنا ترجمات للأدب الإنكليزي والفرنسي والألماني والروسي، رغم يُعد الأخيرين عمّا نُسَمِّيه الاستعمار في البلاد العربية لكنهما صاحبا نفوذ كبير في العالم جعل لفتّيهما محط اهتمام المترجمين العرب. وفي المقابل، بقيت آداب أُمم أخرى، كهولندا، بعيدة كل البعد عن متناول القارئ العربي.

تعود جذور الأدب الهولندي إلى الرومانية والإغريقية، وتعتبر قصيدة «Hebban olla vogala»، التي يرجع تاريخها إلى العام 1100م، أول نص شعري مدوّن كتابياً في اللغة الهولندية بعدما كانت اللغة الشفوية هي المتدولة بين السكان بحسب كتاب «تاريخ الأدب الهولندي» لفرانك فيلارت. مع أن كثراً من دارسي التاريخ الهولندي يرفضون الاعتراف بهذا التاريخ، خصوصاً بعد ظهور مخطوطات تشير إلى قِدَم تاريخ الكتابة الهولندية. وقد عرف الشعر الهولندي أسماء كبيرة نذكر منها: كيس نوت بوم، خيرات كوماري، خيرت كاوانار، رمكو كومبارت، هيرمان خروتر، هاري ميلوش، هوغو كلاوس، كريك داي اونس، إيفا خير لاخ... وتُعتبر لغة فريسلاند اللغة الثانية في هولندا، حيث يتحدّث بها أهل المناطق الشمالية، وقد عرفت تلك اللغة أدباً جميلاً تتميّز نصوصه بالعمق والفلسفة والحب.

في الآتي نترجم مختارات من قصيدة النثر الهولندية لثلاثة شعراء.

خيرت كاوانار (مواليد 1923)

1

لا يوجد هناك إنسان

لا يوجد هناك إنسان، الإنسان موجود في نفسه

الإنسان ينظر إلى الأمام في وقت مضى

هذا لا يمكن قبوله... هو اليوم ببساطة من لا شيء،

كما لو أن الإنسان ينتزع ملكية

الداخل والخارج، ويعتبر الضوء الشيء ذاته

المرأة التي ليس باستطاعتها الاختيار
توأم
أنا أو أنا
الإنسان يرى ما مضى بينما هو... هو
أن يرى داخله وهو أعمى
يا للهرء
هذا غير ممكن وغير موجود
إنه الكذب
فأنت تعرف أنه يمكن استخراج كل شيء
من اللون الأبيض ما عدا الأسود
والأبيض نفسه.

2

غرفة بيضاء بالكامل

دعينا لمرّة واحدة وأخيرة نجعل غرفتنا بيضاء

لمرّة واحدة وأخيرة

غرفة بيضاء بالكامل

أنت وأنا

سوف لن نوفّر وقتاً، لكن مرّة أخرى

نجعل الغرفة بيضاء

الآن

ليس الوقت متأخراً أبداً

سنُنهيهما تقريباً

بعد الكلام كما لو أنها مطبوعة

بيضاء أنصع من القراءة

لذا فلنجرّب مرّة واحدة هذه الغرفة

للأبد كما لو أننا هناك مُستقبلان

نكذب

نبقى نكذب كذباً أشدّ بياضاً من

البقاء معنا.

3

أين ينتهي المساء ليبدأ الليل؟

أفي اللحظة التي يدخل الشخص سريره

أم في اللحظة التي يُطفئ الحانوث في الجهة الأخرى

أضواءه

أم في اللحظة التي تبدأ يدا عازف الساكسفون

بالارتعاش

الليل يبدأ حين ينسى الشخص أنه تأخّر

حين ينسى أن غداً يبدأ مبكراً في الصباح

الليل لا يعرف مستقبلأ

الليل شيء عادي

كما لو أن القمر هناك

أو كما أنت

الليل نائم ومستيقظ في الوقت ذاته

شيء كالوسيقى

كما لو أن جسداً داخل جسد

شيء كما لو أنك مستلقٍ وتَدخُن في سريركَ

بغرفة مظلمة.

تون تيليجن (مواليد 1941)

لا تسمّعني

آنا كارنينا

في طريقها إلى المحطة

عودي

أجتاز الشوارع الضيّقة

بين الناس ورصيف القطار

ألم تسمعيّني؟

عودي

بين أصوات العجلات

عودي

إلكتاب يسقط من بين يديّها

أطلق ندائيّ بهدوء

لكن الزحمة هناك

أكبر من قَدَرنا

حملت الكتاب... أغلقت عينيّها... انحنيت... لتضع

بين الأوراق

ما عادت تسمعيّني.

تشرين الأول

حين هممتُ بقطف زهرة

صاح بي أحدهم

هذا ممنوع

هذه الأزهار ليست لك

كانت الحديقة جرداء

كل شيء كان كبيراً

ومظاهر الاحترام والمجبة تحيط بي

السماء

الحشيش

رجفة يدي

الزهرة سقطت مني

صوتٌ يصرخ بي:

الحنن ملك للجميع.

أنا

أعرف

كم سيكون جميلاً لو كنتُ غير موجود

كي أبقى طوال الوقت دائمٌ البحث عن نفسي

كيف سيكون ذلك؟

غير مهمّ

لكن

يمكن اكتشافي بسهولة

حتى لاتخاذ...

اطفئِ الضوء

كي لا تتعثّر بي.

نك د فريس (مواليد 1972)

الغرفة

هناك في تلك المدينة غرفة ما زلت أحومُ حولها

إنها في الحيّ الذي تسكنه حبيّتي

هي لا تعرف أنني أحياناً أتسلّق السلمَ

على الحائط شة صور معلقة تعود إلى ما قبل

الحرب

تكلمت مرّة مع شاعر كبير من فريسلاند

أخبرني أنه يعرف هذه الغرفة

في الحقيقة كنت أنوي الدخول إليها لكن هذا

لم يحدث

هل أنا خائف؟

الغرفة ما زالت موجودة

بضع خطوات يساراً بعد السلمَ تُدخلك الممرّ

ما هو موجود هناك

يعرفه الجميع تقريباً.

فندق العائلة

الناس في كثير من الأحيان لا تقتنع

اتخذت مكاناً في فندق العائلة

وهذه مشكلة كثيرين في اعتبار القراءة

الجيدة أثماً الطريق (مع أل التعريف)

إلى الكتابة، وهي الفكرة ذاتها، نقرأها

مقلوبة، لافتراض أن يكون الكاتب أعرف

من غيره من القراء في أمور يكتب هذا

عنها ويقرأ ذاك عنها. أن الروائي مثلاً،

لا بدّ أن يكون قد قرأ من الروايات ما

يزيد بكثير عما قرأه قارئ جيّد لا يكتب

الرواية؟

لا أفهم كيف تُعتبر الكتابة مرحلة متقدّمة

من مراحل القراءة، أي أن الكاتب هو

لماذا هذا النوع من العمر دائماً؟

قال لي أحدهم معلقاً على

خبر صدور كتابي الجديد: من

المفترض أن تكون في هذا

العمر قارئاً وليس كاتباً. اعتبرتُ

كلامه مدبجاً. أخبرت به صديقتي فاعتبرته

تغابثاً، ولم نُول الموضوع أي أهمية.

مضى أسبوعان على ذلك، لكن السؤال

عن العلاقة بين القراءة والكتابة ما زال

يتأرجح في مكان ما برأسي.

حسناً، بالنسبة إليّ، لم أمارس القراءة منذ

طفولتي، ولم أكبر في بيت يجوي مكتبة

ملئية بكتب الأدب وغيره، وكنت أكره

الكتب وقراءتها وكذلك دروس اللغة

العربية، وأذكر أن إحداهن أخبرتني بأنني

غريب؛ أنني بدأت القراءة متأخراً، والكتابة

متأخراً (مقارنةً بأرتور رامبو ربّما)، وأن ما

أكتبه وما كتبتّه لا يدل على ذلك بالمرّة،

عدا عن الكثافة التي أكتب بها. لا أذكرُ

كيف نظرتُ إلى كلامها، لكنّه مريح نوعاً

ما.

السؤال يتأرجح كالبندول. والآن أفكّر

فعلاً بطبيعة العلاقة بين القراءة والكتابة.

لا أعرف، لكني لا أظن أبداً أن إحداهما

(القراءة) تقود بالضرورة إلى الأخرى

(الكتابة)، أن العلاقة بينهما سببية

وعضوية. قرأت مرّة أنّ مشكلة القارئ

الجيد هي أنه يريد أن يصبح كاتباً، أنّه،

ربّما، يرى الأحقيّة في أن يكون كاتباً،

وكأن الأمر استحقاق ما، يمكن التهيئة له.

أرسم، كنت الأفضل في الرسم أينما

ذهبت، لكن انعطافاً ما حصل في القدر،

تدارك ما، كقطار مسرع لم يكمل طريقه

إلى وجهته، شيء ما حصل، لا أعرف متى

وكيف، انعطاف غير توقّع، أحدهم عبث في

أحد مقابض السلك الحديد ليتحوّل مسار

القطار. لكني حالما وصلت إلى المكان

الغريب، نزلت من القطار حاملاً حقيبةتي.

تأملت المكان الجديد، أحببته، لعلّه أجمل

من الوجهة المكتوبة على التذكرة في

يدي. اخترت الإقامة هنا، بين النصوص.



محمد الماغوط،
رسم: عبدالله أحمد.

محمد باقي محمد

قصيدة النثر بين إشكالية التوصيف وغياب المعنى

ألاً يَفْهَم من كلامنا بأن قصيدة العمود قد استنفدت مهامها تماماً، على هذا سنتساءل: أليست التهم التي وجَّهها شعراء التفعيلة والعمود إلى قصيدة النثر، من تجديف أو اتهام بالتآمر على العربية، وصولاً إلى وصفهم بالطابور الخامس، هي الاتهامات ذاتها التي كالمها أشياخ قصيدة الشطرين لشعراء التفعيلة، ربما لأن الأذن لا تألف بسهولة المخالف لما تَرَبَّت عليه، أو لأنها تخاف الجديد، وتأتى بنفسها عنه؟!

ولكن أن يذهب أحدنا إلى أنَّ محمود درويش إمام، فهذا قطعاً ليس وارداً، بيد أنه - وعلى الطرف الآخر- أن ننال من مقام شعراء مهمين كدرويش أو غيره من الشعراء، على أن يكون وراء الأكمة ما وراءها، ذلك أنَّ درويش ليس أيَّ شاعر، فهو شاعر، وهو ظاهرة، حاله في ذلك حال أدونيس مثلاً.

ومع ذلك فالطامة الكبرى تكمن في أن يتناول أحدنا على رموز تراثية، كانت قد شكلت محطات مضيئة في مسيرة طويلة استنفدتنا، لتلقي بنا ككمّ بيولوجي رث ومُهمَل - بحسب تعبير برهان غليون - عند نخوم راهن مازوم، وأن يطال هذا التجاوز قامة لا تُداني كالتوجيهي، إذ يذهب إلى أنَّ «في النثر ظل من النظم، ولولا ذلك ما خف ولا حلا ولا طاب، وفي النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ما تميَّزت أشكاله، ولا عذبت موارده ومصادره، ولا بجوره وطرائقه، ولا ائتلفت وصائله وعلائقه» (المقابسات). فلا نجدنا قادرين على تفسير المسألة إلا في ضوء غياب التقاليد الثقافية، مضطرين إلى الهمس في الآذان، أنَّ ما هكذا نورد الإبل يا سعد!

ثمَّ أن نقول بأن قصيدة التفعيلة قد أثبتت وجودها، فهذا ثابت بالقرائن غير القابلة للدحض، على ألا ننسى بأن السيَّاب توفي مريضاً وفقيراً ومنبوذاً، وأن نازك الملائكة، التي لم تكتف بـ«اقتراف» هذا الضرب من الشعر بل حاولت أن تُقَدِّد له أيضاً، انتهت عملية منسية في الكويت، وأن العرب لم ينفروا لبلند الحيدري انتماء العرقي لأكراد العراق، بعدما طرده هؤلاء (أي الأكراد) من جنّتهم عندما أجاب - من باب الموضوعي لا البُسيء - عن سؤال الكردية الفاقية في شعره، بأن الكردية لا تُلَبِّي حاجته إلى التعبير. هل نجرؤ مثلاً على القول بأن مجلة «شعر» لو قُيِّضَ لها

قصيدة النثر - وتحت بند إشكالية التّوصيف، بعيداً عن أي انفعال ينأى بنا عن الموضوعيِّ - ربّما بسبب الاحتكام إلى الماقلبيات، إذ ها هي النفس تفحص عن هذه الأحكام المسبقة، التي ذهبت إلى يقيناتها غير القابلة للحوار من الأحكام القطعية، فوضعت موضوع التّوصيف أي قصيدة النثر بوثوقية الميثولوجيات في خانة «النثر العربي»، ما يسم أي حوار لاحق باللاجدوي، ليبدو كحوار طرشان، بشكل وأد معه فرحاً ابتدائياً «ينذر» بمعركة ثقافية، تشبه تلك المعارك التي شهدناها زماناً، لا سيما إذا

خلت من صفة الافتعال!

البيدات إنداً ستستطِن الزمان، لتستنطق التاريخ في مكّره، انطلاقاً من زعم مفاده أنَّ الشعر العربي جزء عضوي من الشعر العالمي، وأنَّ علاقته بالآخر تتدرج في إطار علاقة الجزء بالكل، بهذا المعنى فإننا سننظر إلى هذا الشعر باعتباره ابناً شرعياً - أو غير شرعيّ - للشعر الذي تواتر عن الحضارات القديمة في الشرقين الأدنى والأوسط، وذلك في تداخله - تناصاً أو مُثاقفة، أو عبر حوار من نوع ما، أو متأثراً وتأثراً - بالآخر، وهذا ما أُلحنا إليه عن شعر السومريين، أو البابليين أو المصريين القدامى أو الإغريق، لتتساءل عن السبب في غياب الاتهام للشعر التالي عليهم والمقفى - من قبل تلك الأقوام - بالخروج على تقاليد الأجداد، هذا إذا توافقنا على أن ملحمة جلجامش مثلاً، أو إلياذة هوميروس، شعر غير مقفى، وإذا فالقاعدة في الشعر لم تكن القافية الظاهرة على شكل نظم يتضمّن الوزن أيضاً، فلماذا انقلبت الطاولة على التطور - كسمة إنسانية - بهذا الشكل المذهل (في نظرّه) في وقت لاحق!؟

أما السؤال الثاني، فسيذهب جهات التساؤل عن سبب ظهور قصيدة التفعيلة - ثمَّ ظهور قصيدة النثر- أساساً، إذا كانت قصيدة العمود تفي بالفرض، انطلاقاً - مرّة ثانية - من أن لا شيء يأتي من فراغ، وأن تلك الأشكال اللاحقة إنما كانت اعترافاً ضمّنيّاً بعجز قصيدة العمود عن تلبية احتياجات الشعراء إلى التعبير عن هواجسهم، وإلا فإنّ تلك الأشكال ستتوضّع في خانة الحداثة لمجرّد الحداثة، ما سيؤودنا إلى تيه وضياغ ما بعدهما تيه وضياغ، ويوقعنا في شكلانية مُفرطة، على



عدوان من سوريا، ومن قبلهم البياتي وآخرين من العراق، على سبيل التمثيل لا الحصر.

تأسيساً على ما تقدّم سنعفي أنفسنا من الإجابة عن سؤال الشعر، لكننا لن نقع في النفاق، فننكر التأثير والتأثر بين الثقافات، وسنستشهد ببوح السيَّاب الذي يذهب جهات الإقرار بفضل ناقد ومترجم وروائي وقاص وشاعر وتشكيليّ من وزن الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا - الذي يدين له التشكيليون العراقيون بتسليط الأضواء على تجربة جواد سليم (وآخرين) التشكيلية - في إدخاله إلى العوالم الرحبية لإليوت في «الأرض اليباب»، وستصبح المسألة شديدة الإلحاف عندما نأتي على ذكر قصيدة النثر - المنثورة... الكريستالية - لنقرّ فقط من باب الموضوعية بتأثير شاعر كبير كوالث ويتمان، أو شاعر من وزن عزرا باوند في مجمل التجربة الشعرية العالمية، بعيداً عن تأويل رغوي يذهب إلى أننا خير أمة أخرجت للناس، ذلك أنَّ الامتلاء بالذات المتضخّمة لن يُنسينا بأنَّ علاقتنا - اليوم - بالآخر هي علاقة أطراف بالمركز، إلا إذا كنّا سننكر بأننا نشغل على أدينا اليوم بدلالة نظرية أدب غربية أنتجها ربنيه ويليك، وأننا نقدياً نشغل بدلالة رولان بارت، مثلاً، وليس بدلالة القاضي عبد القاهر الجرجاني، ما يُعيدنا إلى مقولة كان عالم الاجتماع الجليل ابن خلدون يقول بها، ذلك أنَّ نقاهي الضعيف بالقوي من طبيعة الأشياء، ولا نظنّ أننا بذلك مفارقون زواريب التأمّص والبيان، حتى لو تعرّشنا بنصوص كثيرة غثّة في هذا المجال، فالاتهام هنا يطال النقد الذي قصّر عن مواكبة العمارة الإبداعية لغبر سبب لا قصيدة النثر، فلم ييؤّب ويرتّب ويصنّف، ولم يبعد المتسلسلين وأصناف المواهب عن الساحة الأدبية على وجه التخصص، والفنية على وجه التعميم.

فإذا أردنا أن نوضح معنى الموسيقى الداخلية لقصيدة النثر، على الرغم من أن المسألة في مقام البساطة كالماء، ومقام الوضوح كطلقة مسدّس (أستعير من رياض الصالح الحسين)، إلا أن الواجب بقضي بالاستجابة لرغبة القراء، وعليه سننطلق من القول بأن الموسيقى أصوات أو كأها الموسيقيّ إلى مقام الهارموني، أي التناغم بالتدرّج مثلاً، أو بالتضاد كما في القرار والجواب، وأنّ اللفة - أداة الشاعر الرئيسية - هي الأخرى أصوات، لكنها في العادي من الأحوال لا تحتكم إلى التناغم، بيد أن الاشتغال عليها في هذا المستوى ممكن، كأن نشغل على الهامس من الحروف أو الحلقى والمفخّم، في ائتلاف أو اختلاف قصديّ مضمّر يحدث جرساً موسيقياً، ليُحيل على علائق داخلية تشي بالعميق والحميم من الإحساس باللغة والالتصاق بها، تماماً كاشتغال المتصوّفة عليها، عندما فجّروها من الداخل، في احتياج مُبهم على تخالف مقيت بين الفقيه والسُلطان، ولن ندعيّ - من ثمّ - بأننا بدّل عن الوزن، ولكنها فقالة على حدّ تعبير درويش، عندما أعلن في حوار له أجراه عباس بيضون وأمجد ناصر وغسان زقطان «بين ما يعطي شرعية لقصيدة النثر أنها تقترح كسر نمطية إيقاعية، وتسعى إلى إنشاء إيقاع آخر ليس بديلاً عن الوزن لكنه فقال، فضلاً عن أنه يؤسّس لحساسية جديدة. اقتراح قصيدة النثر هذا هو أهمّ العوامل التي جعلتني أشعر بقدرّة الوزن على أن يكون نمطياً. بالتالي هناك بيبي وبين قصيدة النثر حوار ضمّني، أو مبطن. لكي أجد طولي داخل الوزن، والوزن ليس واحداً، ولو كانت له العروض نفسها. ثمة وزن شخصي في كل قصيدة، بل وأكثر من وزن داخل البحر نفسه» (الأعمال الكاملة، دار الرئيس، 1995). وربّما أورد قصيدة له يقول فيها «أحب من الشعر عفوية النثر والصورة الخافية/ بلا قمر للبلاغة: حين تسيرين حافية تنترك القافية/ جماع الكلام، وينكسر الوزن في ذروة التجربة» (سير الغريبة، 1999). ولا نجدنا مضطرين إلى الذّوض في الفيض الفنائي الدرامي كخاصية في قصيدة النثر، أو في العبثة والتكثيف إلى حدّ التثيّر كمشترَكَات بين التفعيلة وقصيدة النثر، بل والعموديّ أيضاً!

ثمَّ أن الموضوع يتعلّق بإنصاف قامات مديدة كأدونيس ومحمد الماغوط ونزبه أبو عفش وأنسي الحاج، مع إقرارنا بأن الأخير ربما أخذ حقه من الاهتمام على حساب شاعر مهم كخليل حاوي. وبقي أن نشير بأن ما تقدّم من كلام وجهة نظر غير قابلة للتعميم، ناهيك عن أنها تحتل الخطأ، فلما كما تحتل الصواب، فنحن إذا بترنا المُنتج في هذا الجانب من بانوراما الشعر العربي المعاصر، اختل المشهد، وأنكرنا على الآخرين عَرَقهم وجهدهم وسمرهم فيما نحن نائمون على فوات، ما اقتضى التتويه.

الاستلقاء كالتفاحة منعاً لانتشار حمّى التفاح

محمد الحموي

«كاديلاك» رهيبة
وبلوزة صفراء واحدة
أمورٌ تجبرك
على أن تجرّ عقرب الساعة
من أذنه
إلى الخلف.

بنت وصبي

بنت وصبي

تتركهما كمكتسبيّ «دايسون»

في الردهة المرتبة

توأ.

الذهاب إلى مركز التأهيل

الاجتماعي

تدريب على النقر على نافذة

الرومنسية

عصافيرٌ كناري بأعداد مهولة

نخل، نخل، نخل

وراء بقاء الذهن جامداً في

مكانه

بعيداً عن يومها البائس

أخاً واحداً

يقذفها إلى الأرق

كلطخة دهان

خضراء.

الذهاب إلى أوتستزاد الأعلام

لشراء كيلو وحبي

الاستلقاء كالتفاحة

منعاً لانتشار حمّى التفاح

الحب ثم الحزن

الزواج المقتول

ثم العاشق الذي غاب

حدثت عرشي ومجزرة حقيقيّة

الليبيون

رقبة داكنة اللون

حديث، حديث، حديث ثم

عين واحدة تفتحّ

وأخرى مغمضة.

أدب النقائض

أو أخطر الهجائيين العرب

عبد حامد

ميت يكتب القصيدة

حسام جيفي

النقائض ليست هجاءً خالصاً، بل خليط من فنون الشعر التي عرفها العرب. ولم يكن الهجاء الفرض الأساسي في جميع النقائض، فالنقائض منافسة فنية: التزام البحر ذاته والروي ذاته من مظاهر التحدي الفني. ومن الظلم للنقائض أن تُقارن بغيرها من فنون الشعر المتأخرة أو أشعار الأمم الأخرى، فالإنصاف يقتضي أن تُقارن بعضها وبيئتها. النقائض محدودة الفرض فهي شعر شخصي محوره الفرد لا يكاد يسمو إلى الحياة في أفقها الواسع، وهي - على قيمتها التاريخية والعلمية - بعيدة عن أدواق المعاصرين، وهي تصوّر عصرها جملةً، والناحية الأدبية فيه خاصة. وهي سجل لكثير من الأحداث التاريخية التي عاصرتها والتي سبقتها منذ وعي العرب تاريخهم. وقد تباين شعراء النقائض الثلاثة في أسلوبهم الفني: الأخطل جزالة ألفاظه أضعفت هجاءه وحرمته روح الدعابة، وهو شاعر خاصة. جرير مرّح مداعب لا يُجهد نفسه في الشعر، وشعره ذائع وقريب إلى قلوب الناس. الفرزدق معني بفنّه لكنه ليس موهوباً كجرير، وهو يجاريه في تناول المعاني الهجائية من قرب. ألفت الظروف بين جرير والفرزدق من وجوه، وخالفت بينهما من وجوه: «ضعف» نسب جرير وشرف الفرزدق، رقة جرير وغلظة الفرزدق، جرير رقيق يؤثّر السلام والفرزدق عنيف يحيا حياة نضال. وقد حاول الفرزدق أن يضع حداً لتقدّم جرير وشهرته، وكان التنافس على الزعامة الشعرية للقبيلة هو الدافع الأول لهماجيهما. كان الفرزدق طموحاً شديد الإحساس بالتفوّق والامتياز إلى حد الجنون، لا يرحل إلى الخلفاء، يتكلّف في حياته مظهر السيادة، وهو مستقل في تفكيره السياسي لا يصدر في شعره وتصرفاته إلا عن مصلحة قبيلته، وهو لا يستجدي ممدوحيه كجرير، لكنه يسألهم في أنفة وترفع. وكان هجاءً لأنه مفرور لا ينظر إلى الناس إلا نظرة استخفاف واستهزاء، وقد تشابه بذلك مع المتنبي وسوء علاقته بالولاة وهجائهم وجرأته عليهم.

وقد جمع الفرزدق بين نقيصين: فهو مجنون بالفرور والكبرياء من جهة، وبارع في وصف السجون وتصوير خوفه من جهة أخرى. وهو جاف غليظ الطبع في فنّه وحياته على السواء، ينحت من صخر تراكيب ألفاظه، ويبدو اضطراب الضمائر والتعسف في التراكيب ملاءمين

لطبعه الشعري في الفخر ووصف المظاهر العنيفة وتصوير حياة الصحراء والبادية. وقد كان الفرزدق بعيداً عن الإيهان العميق والإسلام، مثله جاهلية تدور حول القوة، وكم يبدو مضحكاً حين يتكلّف النسك والخشوع! تفوّق جرير في الهجاء الشخصي، بينما نبغ الفرزدق في الهجاء الاجتماعي. ومواهب جرير الشعرية تبدو كاملة حين يهاجم الأفراد: هدوء طبعه وبرود أعصابه، تمكّنه وسخريته، رهافة حسّه اللفظي، عينه الذكية التي تقع على العيوب وتهتدي إلى مواضع السخرية بسهولة، خياله الخصب الذي يمدّه بالصور الغريبة والنكات اللاذعة... وهو من أخطر الهجائيين العرب في إطلاق الألقاب على الخصوم، وترويج الشائعات الباطلة عنهم. وهجاء جرير واقعي يستند إلى دقة الملاحظة وبراعة الحكاية. وهو يعوّل في تكسبه على المدح، ولا يهجو إلا من هجاه. أما الأخطل الذي تعرّض لكعب بن جعيل المناسا للشهرة، فقد صار شاعر قبيلته وزعيمها، ثم بلغ قمة مجده السياسي في البلاط الأموي حتى بات لسان الحكومة الذي يعرّ عن رأيها واتجاهاتها. تميّز شعره بالألفاظ البدوية الخشنة، وبشاعة تصويره لمناظر القتال، وهو أصلاً كان بدوياً يعيش على المثل الجاهلية في حياته وفنّه.

جزالة ألفاظ الأخطل أضعفت هجاءه وحرمته

روح الدعابة، بينما كان جرير مرحاً الفرزدق معنياً بفنّه أكثر.

أكاد أسمع أريس يصرخ لو كان الله موجوداً لأوقف هذا

الجنون وهذا النهر الذي لا يصبّ في محيط هو القلب الذي أستديره اليوم

ما كان للحجر أن يُوقف النهر ولا للميت أن يشعل الموقد أو يردّ على إهيلات الأصدقاء

هو من يكتب أوراق النعي ويستقبل المعزين الله الغائب عن المشهد يعدّ بهدوء القهوة المّرة على نيران الخيام الخلفية

من يعرف اليوم كم تساوي الابتسامة في سوق السلاح؟ من يعلم كم يساوي لن أغنية فرحة؟

طفل يشير إلى السماء ويسأل أبيه بفضول: بابا، هل النجمات قنابل ضوئية تُلقِيها علينا طائرات الهليوكوبتر؟

صديق يُطلق تصريحاً نارياً آخر قبل أن يختفي خلف زاوية البناء القرميدي العتيق: «حتى في الجنة ثمة من سيهوت انتحاراً».

لوحة للمولندي كارن فان إس.

أسمى العطائنة

الجسد بين ضيق الدين ورحابة الفن

الإنسان العاري هو موضوع الفن الأساسي، ولذلك قام بدراسة أوضاع الجسد وتصرّكاته ضمن بيئات مختلفة. وكذلك رودان وأنخريس وموديليانى وغيرهم كثر ممن عشقوا الجسد الإنساني، وغطت أجساد النساء أقمشة لوحاتهم، بعيداً عن أي دنس ورجس. وأحب أن أذكر هنا لوحة «أولومبيا» للرسام الشهير مانيه، والتي لم تكن فاحشة بقدر ما كانت متحذبة لنفاق المجتمع. وزخارف غوستاف كليمت التي زادت الجسد رقةً وشفافية. أما فيلم المخرج النمساوي ميكايل هانكي «الشريط الأبيض»، والذي يبحث عن جذور الإرهاب، فهو يعالج موضوع التشدد الديني وأثر التزمّت والتطرّف في التربية الدينية على الأفراد، مسلطاً الضوء على الشريط الأبيض، عنوان الفيلم، الذي يستخدمه الأب (راهب كنيسة) ليربط يد ابنه المراهق بالسريّر كي يعاقبه لشعوره بلذة الاستمناء! ويتابع وصفه عن كيفية تأثير الكبت الجنسي على الفرد، وإحلال الشعور بالذنب بدل اللذة، مدللاً بمثال آخر عن طبيب وأب يتخرّش بطفلته جنسياً. كل هذا يمرّ من خلال سلسلة من التربية الاجتماعية العنيفة الموجهة للأطفال، والتي تجعلهم يتمرّسون لاحقاً بالعنف والقتل والجريمة، في عالم مريض مليء بأصوات فتيات يافعات يشعرن بالذنب إن لمست أيديهن البظر، عوض شعورهن باللذة؛ الحالة الطبيعية لمراهقات ولدن يمكن آخر تعلّق على جدران متاحفه لوحة «الأولمبيا».

بين أصابعك وفمك ضيّعت نهدِيّ | هدية الأيوبي

تبرّجَ إلا براحتك. ركوّة الدمع لا تشفي الصباح الذاهل في وردة التوستالجيا. أنتاج مرايا جديدة كي يبلّلي النمرّ المقترّب في الوجع. وأترك لحواسي متعة التوتّل في عشب جلاجش. ألملم دعسائك عن درب البيت. أنظر إلى السماء من ثقب يؤدي إلى وجهك. بينما رعشة ماكرة تراودني عن جسدك الغافي كالكلّ في عيني.

للتيفاشي وابن قيّم الجوزية... ناهيك بما تطفح به حياتنا اليومية من مفردات جنسية، فمن منا لم يسمع بكلمات مثل: «منيك» و«منكية» و«مأيرة معي»...؟ لقد ندمت للمرة الألف لأنني لم أصبح «سكسولوج»، فأملأ مكتبي بأوفيد والماركي دو ساد وجورج باتاي وكتب تاريخية ودينية متخصصة بالجنس. وهنا أعود بذاكرتي إلى مقاعد الدراسة الجامعية، خلال السنة الأولى، وخاصة تلك المقاعد الخلفية حيث كنت أختبئ فيها عن عيون المستمعين لخصص التفسير، خالقةً لمخيلتي عالمها الخاص بقراءة «روايات غير» (السادجة) التي غذيت بسطورها عاطفتي المكبوتة آنذاك، مبتعدة عن جعجة أستاذ التفسير الناصح بغضّ البصر، والترفع عن الفرائز الجسدية، والعمل الدؤوب على قهرها لنيل الثواب بالآخرة!

وبالطبع لا أستثني ديناً في كلامي الساخر هذا، فجميع

الأديان، وإن اختلفت تراتيلها، ولكثات الداعين إليها،

تهدف إلى عيرة أخلاقية واحدة مفادها أن الله والجسد

خطان متوازيان لا يلتقيان أبداً! ناهيك طبعاً عن

وصاياها المضاعفة الخاصة بالمرأة كونها هي من أثبتت

إبليس وشعبانه! لقد فصلت الديانات جميعها، براءة

جراح، الروح عن الجسد. ومن ثم ربطت بالشياطين كل

ما يجمله الجسد من صفات جمالية، ولم تلتفت طبعاً

إلى لوحات الرسامين الباحثين في علوم الجسد وغموضه

على مرّ العصور، مثل ميكيل أنجلو الذي اعتبر أن جسد

«رأسي امتلاً بالطلّ/ وجدائلي بندى الليل/ خلعت ثوبي فكيف ألبسه؟/ غسلت رجلي فكيف أوسّجها؟/ من الكوة يمدّ حبيبي يده/ فتتحرك له أحشائي/ أقوم لأفتح لحبيبي، ويديا تقطران مرّاً، مرّاً يسيل من أصابعي/ على مقبض القفل». عندما قرأت هذه الأسطر راق لي الوصف الإيروتيكي اللذيذ، وانتفض فانتازمي الخبيث من مخبأه؛ فانتازم متيقظ دوماً لكل ما يوحي بلذة خيالية لمشاهد حميمية، أحادية كانت أم بين جسدين. لذلك وجدتي أبحث عن بقية النص لأعرف ما صار إليه الحبيبان بعد فتح الباب. بحثت في «غوغل» كمادتي الكسولة عندما تصيبني حالة الإصرار المقيت بكان ما في دماغني (تباً لدماغ البشر وفصوصه وتعقيداته وخلاياه اللامتناهية)، فإذا أنا أمام حقيقة لم أكن أتخيّلها أبداً، وهي أن النص السابق هو جزء من «نشيد الأناشيد»!

ازدادت حماستي في البحث، وتوالت الأسئلة الفضولية خصوصاً أنني أملك الآن دليلاً من الله نفسه، أشرعه في وجوه المتدينين المعادين للجسد واللذة. لطالما أمنت أن رجال الدين ليسوا سوى خبثاء اكتشفوا أسرار الجسد والجنس وقرّروا الاحتفاظ بها لأنفسهم. وما يؤكد ذلك هو الثروة اللغوية الغزيرة ما يتعلق بلغة الجنس في المؤلفات التراثية العربية: «تاج العروس» للزبيدي و«لسان العرب» لابن منظور و«رجوع الشيخ إلى صباه في القوة على الباه» للنفزاوي وغير ذلك

بين أصابعك وفمك ضيّعت نهدِيّ. أغتسل في نهرك ويشمّق البحر. الآن عرفت كيف بدأ العالم. ظننت أنني أعلم. حتى رأيت أزهار البنفسج تتوهّج على جلدي. فأيقنت أنّ سماء عارية كانت تغطّيني. أيّ ساحر أخرج شهوات مؤلمة من قمقمها؟ من أين جاءت كل هذه العصافير لتقرّر البياض. وتهمّج زغباً ما

خطوط
منير الشعراني.



طارق عبد الواحد

لا أريد الذهاب إلى المدرسة

إذا كان لقب مايك تايسون هو «القاترة البشرية»، فإنني أحب أن أحطى بلقب «الدرّاجة الهوائية»... لأنني أحب المرور في الجوار. وأنت... لك اللقب الذي لا يصدأ.

لقب «سكين المطبخ»، لأنك الجريمة الناقمة، الجريمة التي في الـ«كوما»...

سأرتي شعري وأجعله كاليدو... لأتمرن على الرحيل. لا أطيق الإقامة، سأرتي الأرانب... لأنني لا أتحمّل فكرة أن تحيل المرأة تسعة شهور كي تضع طفلاً واحداً. بقبيلة من الأطفال أحلم. بقبيلة منهم... بدفعة واحدة، متشابحين كالأرانب. بنصف دزينة من التوائم على الأقل... سياميين ويلتبسون عليّ. عندما كنت طفلاً... كثيراً ما كنت أركض وراء الفراشات وأضيّعها في مساكب الفول. التيسيت عليّ الفراشات بين أزهار الفول البيضاء المنقطة بالأسود.

لو كان صوتي جميلاً لفُتيت لك... في الممر. كان المغني يفتي يفتي... وكنت أطلق الرصاص في الأعراس. كثيراً من الرصاص أطلقت من البهجة... وانتصر المغنون. الصوت الحلو... محتل ومستعمر. لا... الصوت الحلو فاتح تشرع له أبواب القلاع وإهراءات القمح. الصوت الحلو يعبر الأسوار... والجنود بلا خوذة وسيوفهم معلقة على الجدران. الصوت الحلو يفزو المدن والعروش تسجد له. الصوت نقيض الكتابة.

الكتابة تُسمّم البئر... وتضرب الحصار. الكتابة تأليف. خطة محكمة ونيّة بالاكتساح. الكتابة تنزع إلى العظمة. والكتابة بسط سلطان وإطلاق يد الجنود في المدينة. والكتابة حلم في السبي والغنيمة. الكتابة بربريّة وغزو والفناء وحده من الفاتحين.

لو كان صوتي أحلى... لفُتيت لك. ليس الكلام... اللحن هو المسألة. إذاً لجذبتك من أدنبك. أقصد من مسميك. الكائنات التي لا تسمع «لا يُعَوّل عليها». الكائنات التي لا تسمع، لا تتفاد. الكائنات التي بلا آذان... ليس عندها أسرار. ولا تلمح بالرموز. ولا توسوس. لو كان صوتي أحلى... لفُتيت حسب الحلق. الحلق غوايبي. الحلق شيفرة المزاج. الحلق منصة الشهوة. الحلق شكل الإيقاع. الحلق الطويل فرج... ورغبتك بالرقص. الحلق الطويل يتراقص. الحلق الطويل امرأة جاهزة للأخذ...

لكان البشر أسعد حظاً لو كان بالإمكان تعلّم الفناء. والذين يعزفون على الآلات الموسيقية يعرفون. الآلات الموسيقية شعوب وقبائل. عرب وعجم. أشراف ولوج. العزف مكيدة. العزف استعارة. العزف ترميم زجاج محطم. العزف... صوت بعيد وأخرس. العزف تفرين على الجو. يقف الطفل ويقف. يقف الطفل ويستند على الكرسي. يقف الطفل ويجاول المشي فيقع، وترقص قلوبنا. يقف الطفل فيقع، ثم يقف

فيقع... في النوم. العزف ينام ولا يحلم. الطيلة نوم الرقص. الرق نوم العابد. الطيل نوم الدب. العود إغفاءة المرأة الحامل. الكمان نوم المطر والستائر. البيانو نوم الأصابع التي تنقر على الطاولة، أو على الأبواب. الصوت الحلو ينام، ولكنه يحلم في نومه...

كل الكائنات تعلّم أبناءها الفناء. البشر كذلك. أول ما تغني الأم لطفلها الوليد. البكاء غناء الطفل وليس جرس الإنذار. المناغاة غناء. الأم تغني لابنها لينام. الأم تغني لابنها ليعود من السفر. الأم تغني لابنها ليأخذ العروس. الأم تغني لابنها حين يموت. الكائنات التي لا تعلم أبناءها الصمت. والبشر يفعلون. البشر يعلمون الصمت بصرامة. بقسوة. بفظاظة. الصمت خطة. الصمت دسيمة. الصمت المطبق مؤامرة تحاك بعناية. الصمت نقطة التحول. الصمت أول يوم في المدرسة.

وأنا سيء الحظ لأنني ذهبت إلى المدرسة. أنا عاثر الحظ لأنني تعلمت كيف أكتب اسمي. وسيء النية والطويّة لأنني تعلمت القراءة والكتابة. ليس الأمي من لا يقرأ ولا يكتب. الأمي من لا يفتي. المدرسة خطة الدولة لتوطين البدو الرّحل. سأرتي شعري وأجعله كاليدو لأعلن التمرّد. سأضرب في الأرض لأتعلّم دهمشة الأشياء والعناصر، سدأضرب في الرمل... لأن الحقيقة احتمال لا أكثر، وقراءة الأكف والطوالع والأبراج أكثر جدوى من قراءة الكتب...

كأنه شاعر | نزار كربولط

التي جالسَ فيها أحزانه الوفية
يسترجع آخر مرّة نسيّ موعده
مع قصيدة صغيرة تقلّد مشية المتنبّي
وصوت مجاز جريح
لم تلتئم كلماته بعد.
يرتدّد على مسامع قتيّنة نبيد وحيدة ما
يحفظه من صرخات

يرحل بعينيّه في وجع المساء
يغيب في ساعته اليدوية
التي تُثقل ساعده التحيل
كأنه شاعر ضل طريقه إلى حانة صديقة
تشاركه لحظات العذبان
وفصول الوحدة الماطرة.
لم بعد يتذكر ملامح الكراسي

نصف ليتر من الجعة البيضاء

مبارك حسني

لا تدع القلب يمشي فوق
عشب الحديقة
وحده.

الريح لسان الحجر
المنقوش بالأبدية
فهل تسمع الدعاء في الكنيسة
يا هذا الذي رأسه
ذابت في النار؟

مكتبات البازلت القديم سرير المكان
لا إسفلت هنا يجلد الأقدام
والممشى غرقى سفليّ
للروح وشقة الجميلة

بيضاء هي الجعة
ولون الحامض فيها
لا يخجل من السماء

نعم الآن
نوافذ الخادما مغلقة
والسيد مات تحت المقصلة
لكنّ الساقية تكنس الأعقاب
الشقراء المعوجة
المضخّنة بأحمر الشفاه

بعد الآن...
هل المقهى معبر لليل؟

العارف ابيضّت ذاكرته
كالشيخ الأزرق الأوراق
وقد سمانى وحيداً
وامتنى حصان الحجر
الذي يرمي شرّ
الماء القدسيّ

أنا فقط عنوان
مرّ من هنا

خواءٌ تحت الكرسي وآل عمران

نارت عبد الكريم

النّدابات:
ها أنا أكيلُ الماءَ بالماء
وأزِيدُ على النغمات صوتاً لم تألفه
الأغصان

على خفقان الريح في عين فراشةٍ
امتصّت رحيقاً ولم تنزل تطلبُ المزيد
وتهمس بأذني:
اتبعني إلى إسطنبول

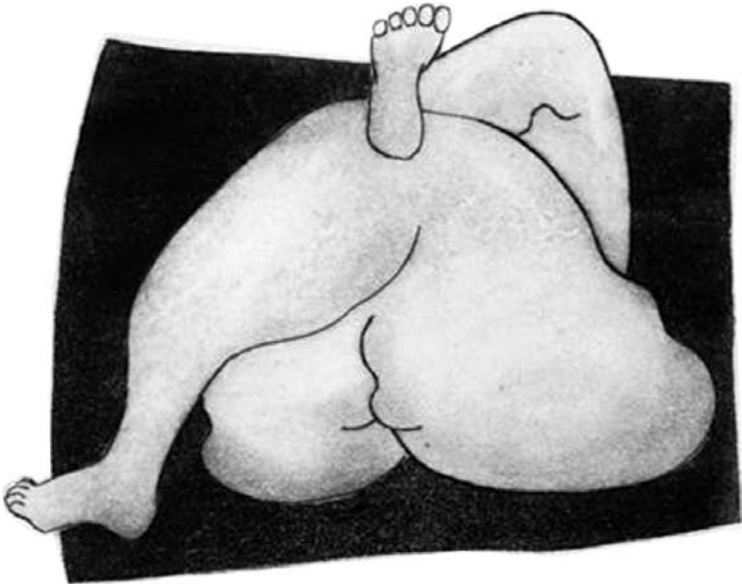
وأنجو من أثر الرماد المتراكم منذ
غدوي قاصر ولهائي إسرافٍ يقرّع على
صفائح نحاسٍ

على قلبك المنحوت تحت الكرسي
والنساء
وآل عمران
...

وما عدت أدرك مدى استنزاف المُشاهد
لدمي المنساب كأضاحي العيد
ولمن أتوّجه بصلاتي
لربّ لم أعرفه أم لفمّارة ثالثة
تكزّر على مسامعي:
قلبي مفلق، نبضي متوقّف، جسدي
أنجحه طول الترحال.
...

أبتي
لم يبقَ في الصحن المفتوح على
المأساة
سواي
فمن المتفرّج
النظارة أم الممتّون؟
أبتي
من أين يأتي الخواء؟

لوحة للمولندي
كارن فان إس.





طيب جبار،
رسم: عبد الله أحمد.

طيب جبار
ترجمة: عبد الله طاهر البرزنجي

انعطفَ جدولُ ماءٍ نحو بيتنا

إشارة إلى زيارتكم في يوم البريق.
لعلكم رجاءً،

في ذلك اليوم... انعطفَ جدول ماء نحو بيتنا. اصطفّت الأشجار، بدأت الرقص. سحابة مدّت يدها ومسحت جبين الجبل، فرحاً قهقه الجبل كثيراً، كاد أن يسقط على وجهه. النهر حاول كثيراً أن يتسلّق الهضبة ولكنه باء بالفشل، كاد أن يجرّ، نكس رأسه وانسل في الوادي مترثماً. في ذلك اليوم... كدّت اتّجذّت من الخجل، العطش غلفني، كلون الصمت اسودّ لوني، زال جنون وجهي، الذهول اندهش كثيراً فتألمني، كان يتصوّر أنني كتلة من البقظة. من كثرة ما تعرّثت رجلي بالأفعال الشنيعة، رويداً رويداً اكتسبتُ شكل الغييم. في ذلك اليوم... كنت أريد أن أحادث النشجن، كي يرقّ قلبه ويتصالح. أن أضع بداية للاستيقاظ. تصفّحتُ مخطوطاتٍ كثيرةً بغية وضع فهرست لملمعة الرماد. انهيمكتُ في البحث عن آثار البطالة بغية فتح سجلّ لوارداتها. لكني لم أفلح، لأن كل شيء كان مُغطى بالشتاء.

للعلم رجاءً، وبالإشارة إلى مكالمتكم الهاتفية في يوم الرونق. أنا خزّنتُ كمية قليلة من البرودة في البيت، في ذلك اليوم رأيتها متأكلة، لم تكن صالحة لإرسالها إليكم بالبريد. لديّ مشاكل كثيرة مع بلاغة الاستحواذ،

صورة منه إلى:

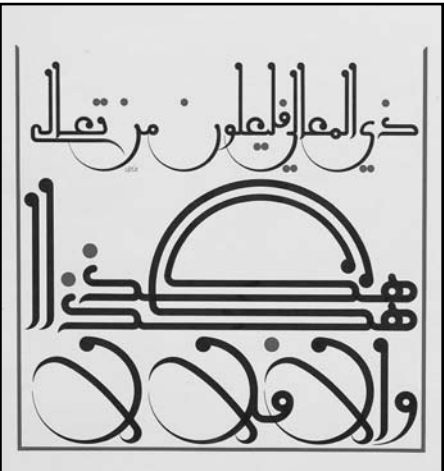
- الديرية العامّة لإعمار الجنّة/ راجين تحديد زمان ومكان قرقعة الأسلحة بعد الانتهاء من الترشاق بالأحجار.
- مديرية رفع الأثلام/ راجين عدم رفع الأثلام على الطريق.
- قسم مكافحة العطس.
- قسم استراحة المصارعة.
- شعبة عدم الاتصال بأحد.
- شعبة توازن الترنّج.
- سيطرة تفتيش الرياح.
- سيطرة طريق أقصى الدنيا.
- فرقة رقص ميدان الإصلاح.

اللامبالاة رسّخت إملاءها. لذا فرشت أعلامي وتقدّدت عليها. بدأت بالسهر على الخط السيء. على مجل بدأت باستساخ العقد المستعصية والمنتهية مدّتها. في ذلك اليوم... بيد أخذت بيد طفولتي، وبالأخرى ربّثُ على كتف الوطن، شعرت بأن النسيان لم يبرحه، لا يستدّر لونه في الفصول الأربعة، لا يسهه أن يقرّص وينزع رداء الألم. الإفلاس قيّد أطرافه الأربعة فداهمه الدوار. بصغير الشعور بالنقص يتعامل مع صخب الجوار. يبدو أننا في نهاية النفق كدأبنا تطهر أنفسنا بالخسارة.

لعلكم رجاءً، في ذلك اليوم... رثيت كثيراً بؤسنا.

كنت أفكر في رؤى الملك، لاحظتها ترندي رداء القطيعة، هوى النفس أربك الملك، مزج العرس بالمأتم، حتى أنه خاصم ظله، أراد أن يلود ينصب الكماثن للفرح والتعاسة، لكن بدون تخطيط أو تفكير. مدّ يده إلى كل شيء، بدون أن يعرف من أين يبدأ. أسأله: لم تفعل هذا؟ يقول: أنا لا أؤمن بالبداية والنهاية، أينما انقطع الحبل أشدّه ثانية. لكنك تعلم أن التفكير حل رفيع ينقطع كثيراً ويقتصر. وفي المحصلة دون ريب نجد أنفسنا في شبكة الانهيار.

التوقيع
طيّب جبار
مدير هطول الشعر



خطوط
منير الشفراي.

شريف الشافعي

غازات ضاحكة

1
بقيتُ كاملةً في فمي
بقيتُ كاملةً في فمك
كيف كانت قبلةً واحدة؟!

2
أمتلكَ نظارتين:
طبيّة لأرى الأشياء،
وشمسيّة لأنظرَ إليك

3
حينما أريدُ
أن أرى نفسي بوضوح
أخلُغُ النظارتين
وأتحنّسُ شعرَك بأصابعي

4
لا يلبقُ بي
أن ألثمك التهاماً
فقط لأنني ميّتٌ من الجوع

5
أجلُ نافذة هذا الصباح
هي: عيني،
بعد ما أدزّتها إلى الداخل
ونظرتُ إليك

6
عقلك ستارٌ قاسٍ جداً
عقلك مؤامرةٌ
ضدّ ابتسامتكِ

7
عقلُك سوف يَطلّق ضحكته الكرى
فقط حينما يجنّ

8
أشخّبُ شهيقي من رثّتكِ،
وأرفضُ الرّفير

9
عقلُك سوف يَطلّق ضحكته الكرى
فقط حينما يجنّ

10
الرضيخ الذي بينَ يديك،
ليس بحاجةٍ إلى مزيد من الكالسيوم

11
هو بحاجة
إلى قبلةٍ إضافيّةٍ من صدركِ

12
صدرك وحده
هو القادرُ على منّحه

13
أسناناً بيضاء كالحرير
وابتسامة تطلّ لبنيّة

14
كيف تلاقى ظلّانا،
خلف عمود الإنارة التالف؟

15
البنثُ التي فُقلتُ فُقلتُها
والناسُ نائمونَ
لم تعد تشبهُ البنات

16
البنثُ التي
أهدتُ ضفيريّتها للشمسِ
والناسُ نائمونَ
لم تعد أيضاً تشبهُ الشمسِ

17
صارت بنتاً بلا ضفيرةٍ
صارت شمساً بلا ضوءٍ

18
الاصعبُ بالتأكيد
من إطلاقِ غازاتِ ضاحكةٍ
إطلاقِ ضحكةٍ ضاحكةٍ

19
سعادتي الحقيقيةُ
ستبدأ بمجرد أن أدركَ
أن الحزنَ لا يزال ممكناً

20
لو كانت الزجاجة بريئةً
لانفجّرت في البحرِ
قبل أن تصلّي

21
• من ديوان يصدر قريباً لدى «دار
الفاوون».

الاشتراك السنوي: لبنان: 20 دولاراً، الدول العربية: 50 دولاراً. بقية الدول: 70 دولاراً.
المراسلات: info@alghawoon.com
موقع الفاوون: www.alghawoon.com

داعمون: سليم الصحنائي، فادي خياط، حامد العجلان، نديم ضومط، عون جابر، فارس عدنان، أحمد نعمة، أحمد أبو مطر (إضافة إلى أفراد داعمين فضلوا عدم ذكر أسمائهم) ▪ لدعم الفاوون اتصل على 009613835106

الرسوم: عبد الله أحمد
الإدارة المالية: جوليا سابا
مدير التوزيع: وائل شرف الدين

مكتب الولايات المتحدة: Hanna st 17953
Melvindale MI 48122 - Fon: 0013134361192

مكتب لبنان: بيروت - ص. ب: الحمرا 113 - 5626،
تلفون: 0096171573886

مجلة الفاوون، شهرية، تأسست العام 2008

رئيسا التحرير
زينب عسّاف - ماهر شرف الدين

لوغو الفاوون: إميل منعم
الإخراج الفني: مايا سالم
العلاقات العامّة: كارمن شمعون
المدير المسؤول: زينب عسّاف

لحظة وفاة الدكتاتور (حلقة خامسة)

«كارت آخر وتصبح سجيناً سياسياً»، «ستُهديك في عيد الحب القادم كلابشات»... كانت تلك الصفحة الأكثر قسوة بين مئات الصفحات التي كنت قد تلقيتها حتى بلغت ذلك العمر، وقد زاد من قسوتها أن رجل المخابرات راح يقرأ ما كتبتَه علي الكارت لمشرف المدرسة، بصوت عال وبطريقة تهكمية... جعلتني أحتقر نفسي، وأحتقر حيي، وأحتقر البلاد التي تسمح لرجل مخابرات بقراءة الشعر بهذه الطريقة.

هذه الفوضى
في إشاعة العنف
ضمن عملية
التربية، ستتحول
في النهاية إلى
نظام شامل يستطيع
بسهولة تحويل
الضحايا إلى حراس
له، تماماً كما تتحول
الفتاة المقموعة
في شبابها إلى أمّ
قائمة لابنتها
في ما بعد.



أصدقاء العائلة ممن اهتمّ بموهبتي الشعرية. بل إن كلمة «الحرية» كانت من أكثر الكلمات التي رددتها في أشعاري آنذاك. لكنها لم تكن تعني الحرية السياسية، بل كانت تعني تحرير فلسطين والتحرر من الرأسمالية ومقارعة الإمبريالية والصهيونية. السياسة بالمعنى الذي كنت أفهمه آنذاك، والذي كوّنته مما توافر من كتب سياسية حزبية لدى أبي، كنت أمقتّها. وكان جلّ اهتمامي منصباً على فهم معاني كلمات غربية - فلسفية وسياسية - قرأتها متفرقة هنا وهناك. فمثلاً قرأت كلمة «وجودية» لأول مرة في كتاب «صانع الحب بائع الحب» لإحسان عبد القدوس. وقرأت كلمة «ماركسية» لأول مرة في مقدّمة ديوان «شيوعيون» لتوفيق زياد (ضمن «ديوان الأرض المحتلة» ليويسف الخطيب). وكنت كلما قرأت مصطلحاً جديداً أحاول جاهداً جمع أكبر قدر من المعلومات عنه، وللأسف يومذاك لم تكن الإنترنت موجودة، ولم يكن أبي يشتري الصحف (الرسمية) وهي بائسة على كل حال، وحتى المكتبة المدرسية كانت لا تحتوي إلا على كتب أدبية، لذلك كان عليّ التقاط السياسة من كتب الأدب... التي لا أذكر أن أياً منها تناول موضوع الدكتاتورية.

كل ذلك تغيّر بالنسبة إليّ، وبشكل بدائي إنما عاصف ورومنسي، بعد تلك الصفحة التي وجهها لي عنصر «مفرزة أمن الدولة». وبالطبع ما كان لتلك الصفحة أن تُغيّر شيئاً من حياة المراهق الذي كنته، والذي كان يتلقى الصفحات من كل حذب وصوب (الأب وأستاذ المدرسة وزعران الشوارع...)، لولا أنها جاءت من مكان غير متوقّع أبداً: الحب!

فدأت يوم جاني مشرف المدرسة مرتبكاً ليقول لي: «أمن الدولة معاوزينك»!

كانت تلك المرّة الأولى التي تطلبني فيها «المخابرات» أو «مفرزة أمن الدولة»، والتي كان اسمها يُثير الهلع في قلوبنا (لم يكن ثمة أي فرق لدينا بين أمن الدولة أو الأمن السياسي أو المخابرات لأننا كنا نعتبرهم جميعاً «مخابرات» طالما أنهم يمارسون الوظيفة ذاتها: إرهاب الناس). وعلى الفور - وأنا في طريقي إلى غرفة المشرف حيث ينتظرنني رجل المخابرات - رحت أستعيد الأحاديث التي دارت بيني وبين أصدقائي خلال اليومين الأخيرين، وتحديدًا النكات التي أطلقناها وإذا ما كان بينها نكات «سياسية». شككتُ بجميع أصدقائي وندمتُ لأنني «أمنت» لهم. لكن كل ذلك تبخّر مع الصفحة ومع رذاذ بصاق رجل المخابرات في وجهي وهو يُشهر أُمّامي الكارت الذي دسسته في دفاتر رُلي!

ففي ذلك اليوم فكّرتُ بالقيام بحركة لطيفة تجاه الفتاة التي أحبّها في المدرسة، والتي كنتُ أحسّ من نظراتها إليّ بأنها تبادلني الشعور نفسه، فكتبتُ بيتين من الشعر باسمها (رُلي) على كارت جميل، ثم دسسته بين دفاترها أثناء الفرصة بين حصّتين.

ولم يخطر في بالي أن الحب يمكن أن تتدخل فيه «مفرزة أمن الدولة». لم يخطر في بالي أبداً أن فتاة برقة رُلي يمكن أن «تُشجّ» عليّ بأقربائها في المخابرات. وهكذا انقلبت قصة حيي إلى كوميديا على السنة أصدقائي:

للقصيدة. وقد توطّدت علاقتي آنذاك بأستاذ اسمه زياد، كان اختصاصه الأصلي لغة عربية، لكنه كان يعلم عوضاً عنها مادة التربية الإسلامية، بسبب خلل في توزيع الاختصاصات في المدرسة. وقد أحببته وسعيتُ إلى تقوية علاقتي به لأنه شجّعني على كتابة الشعر، بل وأشاد بموهبتي أمام الأساتذة. لكن ذلك كلّهُ انهارَ بسبب قصيدة صغيرة من بيتين، قرأتها له، وأذكر أن عنوانها «النيزك» وتقوم على فكرة بسيطة وشائعة لدى الرومنسيين الذين كنت - ككل المبتدئين بالشعر - مغرماً بأسلوبهم، وقوامها إسباغ الحالة النفسية الذاتية على الظواهر الطبيعية. وبما أنني كنت مسحوراً في ذلك العمر بفكرة الانتحار فقد قمّت، في قصيدتي تلك، بتحريف سقوط النيزك لأجعله انتحاراً من الطابق العاشر للسماء.

كان ردّ فعل الأستاذ زياد غير متوقّع بالمرّة بالنسبة إليّ، رغم أنني على علم تام بدرجة تدينه. فقد اعتبر - بغضب شديد - تلك القصيدة كُفراً واستهزاءً بالله، ثم تلا عليّ الآية القرآنية التي تشرح حقيقة الشهب والنيازك: «وجعلناها رجوماً للشياطين»، أي أن الله يقذف بها الشياطين الذين يحاولون الصعود إلى السماء للتصّص عليه. وختم الأستاذ زياد كلامه بأن نصحني بالصيام بضعة أيام للتكفير عن ذنبي. ولم أكد أكمل حجة الشعراء التقليدية التي ظننتها خير دفاع عمّا فعلته: «على سبيل المجاز...»، حتى قال لي: «المجاز حرام»!

تختزل هذه الأحداث الثلاثة سيرة العنف المركّب الذي مورس علينا كطلاب، تحت عناوين شتى، اجتماعية وأبوية ودينية وسياسية، والذي يهيئ المناخ المثالي للقبول بالدكتاتورية، للقبول بحافظ الأسد رئيساً «إلى الأبد» كما علّمونا أن نردّد كل يوم. هذه الفوضى في إشاعة العنف ضمن عملية التربية، ستتحول في النهاية إلى نظام شامل يستطيع بسهولة تحويل الضحايا إلى حراس له، تماماً كما تتحول الفتاة المقموعة في شبابها إلى أمّ قائمة لابنتها في ما بعد.

لا أذكر أنني حتى سن الرابعة عشرة فكّرتُ جدّياً بمسألة الولاية الأبديّة للرئيس، طالما أن لا أحد يستنكر ذلك أُمّامي، وطالما أنني ولدتُ وكان حافظ الأسد رئيساً ودخلتُ المدرسة وصورته على دفاتر التلاميذ، وطالما أن وسيلة الإعلام الوحيدة المتاحة لي غير التلفزيون السوري هي التلفزيون العراقي الذي كان صورة طبق الأصل عنه لجهة تقديس الرئيس العراقي ومبايعته الأبديّة، بل إن الشعارات تكاد تكون نفسها في البلدين. وليس أقل أهمية أنني عشت طفولتي ومراهقتي في منطقة هامشية في الجزيرة السورية البعيدة عن العاصمة وتردداتها.

وفي ذلك الوقت لم أكن مراهقاً عديم الاهتمامات السياسية، لأنني كنت قد قرأت عشرات الكتب الشعرية بينها جميع دواوين شعراء القضية الفلسطينية: توفيق زياد ومحمود درويش وسميح القاسم وراشد حسين وفدوى وإبراهيم طوقان والتي كان يزودني بها أحد